

Idyll og oppvekst i bygdelitteraturen

En analyse av Sigmund Løvåsens

Nyryddinga

av

Anna Hatløy Matthews

Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Våren 2007

Takk til

veilederen min Per Thomas Andersen for all hjelp og støtte underveis i prosessen med oppgaven. Takk til mamma for korrekturlesning og gode ideer, og til daddy for en siste innsats før innlevering. Takk til min gode venninne Hilde for mange fine samtaler om oppgaveskriving og utveksling av tanker. Det har vært godt å ha noen å dele tiden med, som er opptatt av det samme. Tusen takk til Bjørn Sortland for god korrekturlesning og til slutt en takk til Baard for oppmuntring og støttende ord underveis dette året. Dere har alle bidradd til at det ble en oppgave til slutt.

Vi såg på garden.

– Storgard, sa Finn.

– Mønsterbruk, sa eg.

– Vi kan drive i lag bare vi blir vaksne.

Vi hadde planane klare, hadde til og med laga arbeidsteikningar til ei bru som vi skulle bygge tvers over elva nede ved jordene våre, slik at både vi og sauene kunne gå over. Brua måtte vera så høg at tømmer og fløtarar og kanoar kom under. I åra framover skulle Finn be far sin tippe steinlassa i elvekanten rett overfor steinrøysa vår. Så var det bare å spikre opp treverket imellom røysene, og kanskje støype ei betongstøtte på midten.

Ei svale sneia taket på steinfjøset vårt. Like etterpå begynte det å regne. Var til å stole på, svalene og Finn.

Nyryddinga, 2003

Innhold

INNHold.....	3
INNLEDNING	5
SIGMUND LØVÅSENS FORFATTERSKAP	8
Hva er skrevet om Sigmund Løvåsens forfatterskap?.....	9
BARNET SOM FORTELLER	11
FORFATTERPERSON OG FORTELLER	11
LESERPERSON OG MOTTAKER	17
BARNETS SPRÅK	23
Språket i <i>Nyryddinga</i>	24
BARNEPERSPEKTIV	27
FORHOLDET MELLOM BARN OG VOKSNE.....	29
Tilbake til Rousseaus barndomssyn	30
Den dobbelte stemmen i <i>Nyryddinga</i>	32
IDYLL I NYRYDDINGA	35
IDYLL	36
IDYLLENS KRONOTOP HOS BAKHTIN	39
Fellestrekk ved idyllen	41
Idyllens innflytelse på romanens utvikling	42
NYRYDDINGA SOM IDYLLKRONOTOP.....	45
Plassen, generasjonene og syklusene	45
Arbeidsidyll	49
Familieidyll	53
Kjærlighetsidyll	56
Religion	58
MULIG IDYLL OG HARMONISK REALISME.....	60
TRADISJONER OG REAKSJONER.....	65
TRADISJONELL ARBEIDSIDYLL OG JORDBRUKSIDYLL I NORSK LITTERATUR.....	66
Bjørnstjerne Bjørnson – <i>Bondefortellinger</i>	66
Knut Hamsun – <i>Markens grøde</i>	70
Tarjei Vesaas – <i>Det store spelet</i>	74

Annen bygd- og bondelitteratur	77
IDYLLENS ØDELEGGELSE: SKITTENREALISMEN OG JONNY HALBERG	81
Den skittenrealistiske litteraturen	83
Idyllens ødeleggelse	86
<i>NYRYDDINGA</i> . EN NY IDYLL?	87
AVSLUTNING	92
LITTERATURLISTE:	97

Innledning

“Little seems more quixotic or irrelevant than defending the utopian impulse” (Jacoby 1999: 180), skriver Russel Jacoby i boken *The End of Utopia*. Boken forteller blant annet om hvordan vi mennesker gjennom århundrer med idealisme og utopier som ender i krig og destruksjon, har latt frykten for utopien bli bærende for hele begrepet. Utopi, og beslektede begreper som pastoral og idyll, er i dag betegnelser med negative konnotasjoner. Fra å være ord som beskriver noe vakkert, lykkelig og gledelig om enten en fortid, nåtid eller fremtid, vekker disse begrepene nå skepsis. Dette perspektivet er kanskje spesielt fremtredende i akademiske og intellektuelle miljøer. Som Per Thomas Andersen skriver om utopien i dag: “Det er lett for intellektuelle å kritisere og latterliggjøre slike utopiske samfunnsmodeller. Det er nærmest en automatisert del av den intellektuelles tenkemåte” (Andersen 2006: 37). I denne oppgaven vil jeg med utgangspunkt i Sigmund Løvåsens roman *Nyryddinga* fra 2003, problematisere en slik utopi- og idyllkritikk i et litterært lys, for å belyse flere sider ved idyll i norsk litteratur.

Løvåsens roman har fått mye oppmerksomhet for sin idyllskildring. Kritikkene har nesten uten unntak vært strålende; Løvåsen er en ung forfatter som har gått i Vesaas’ fotspor, og som skriver om den norske bygda slik vi ikke har sett den på lenge. Forfatteren fikk både Tarjei Vesaas’ debutantpris og P2-lytternes romanpris det året boken utkom. Men det stikker også noe under uttalelser som at romanen er en “barnebok for voksne” (Bergens Tidene), at fortellerens blikk har et “svakt skjær av rosa” (Dagbladet) og at det er en “idyllisk skildring” (NRK P2) og en “harmonisk barndom” (Dag og Tid) som beskrives. Hvordan stiller det seg egentlig når man snakker om idyll i litteraturen i dag? Hvordan har idyll blitt skildret i litteraturen historisk sett, og hvilke premisser for idyllen kan vi godta? Dette er spørsmål jeg vil forsøke å besvare i denne oppgaven. Andersen skriver om utopien at det kanskje er “på tide å overkomme den ideologikritiske forstoppelsen og bruke utopiske fortellinger [...] til å stille spørsmål ved den tiden som forstår seg selv som en etterideologisk tid” (Andersen 2006: 36). Nettopp en slik fortelling kan *Nyryddinga* sies å være; en fortelling som kan være med på å belyse en tid hvor idyll kanskje bør verdsettes heller enn kritiseres.

Oppgaven er delt i tre og har en konkav form, hvor jeg begynner med det grunnleggende ved komposisjonen og utvider perspektivet for hver del. Det jeg ønsker er å gjøre en analyse av *Nyryddinga*, men samtidig trekke linjer mellom romanen og noe mer generelt i litteraturen. Derfor er det mest hensiktsmessig å begynne med det konkrete og detaljerte ved romanen, for deretter å bevege meg mot det temaet som interesserer meg mest

ved nettopp denne romanen, nemlig *idyllen*, og se hvilke tradisjoner og reaksjonsmønstre dette begrepet innebærer. I første del ser jeg derfor på detaljene i teksten som danner grunnlaget for den tematiske analysen, som fortellerens posisjon, formidlingsprosessen og språket i romanen. I andre del følger en tematisk analyse av selve boken i forbindelse med verkets mulige idyll. I tredje del utvides perspektivet til et kontekstuekt perspektiv, hvor tidligere litteratur er med på å belyse idyll innenfor litteraturen i et historisk perspektiv.

I *Nyryddinga* er fortelleren av historien en elleve år gammel gutt. Selve muligheten for tilstedeværelsen av idyll i en samtidsroman om gårdsdrift, mener jeg i stor grad ligger i barnets synsvinkel og fortellerståsted. Det idylliske kommer frem i barnets opplevelse av den verden han har vokst opp i, og hans karakters styrke og vilje til å drømme og å tro på drømmen om et fremtidig liv som bonde. Barnets styrke og tro opprettholder i *Nyryddinga* det idylliske perspektivet til tross for *det* i handlingen som peker i motsatt retning. Barnets perspektiv spiller en stor rolle for idyllens tilstedeværelse i romanen, fordi barnet i seg selv ikke er i stand til å se konsekvensene av den store verden utenfor hjemmet. På denne måten blir også den fortellertekniske siden ved romanen viktig for idyllperspektivet. I første del av oppgaven vil jeg derfor analysere den formidlingsprosessen som finner sted i romanen, ved hjelp av Morten Nøjgaards begreper *forfatterperson* og *leserperson*. Den impliserte avsenderen og mottakeren er viktige instanser i denne prosessen i tillegg til selve fortelleren av historien. Fortellerens horisont, den språklige enkelhet og de humoristiske innslagene er alle virkemidler forfatterpersonen benytter i sin formidling rettet mot en mottaker. Dette er et komplisert nett av virkemidler som er med på å gi en enkel, men desto mer troverdig, fremstilling av et barns mulige idyll.

Som bakgrunn for den tematiske analysen av idyll i *Nyryddinga* har jeg valgt Mikhail Bakhtins teori om *idyllens kronotop* i romanen. Den litterære kronotopen peker på et interaksjonsforhold mellom tid og rom som i en fortelling utfyller hverandre, og Bakhtin bruker begrepet til å definere ulike romantyper. I idyllens litteratur er kronotopen spesielt markant, idet den forener en syklisk tidsrytme med en svært begrenset plass. Problemet med teorien er at den kun tar for seg eldre litteratur, mens jeg vil anvende den på en roman anno 2003. Den realistiske tanken, som ifølge Jacoby i stor grad preger det moderne samfunnet vi lever i, gjenspeiler seg også i litteraturen. En idyllteori om tidligere litteratur lar seg derfor ikke så lett forene med dagens litteratur. I dette tilfellet kan *Nyryddinga* sies å være et unntak. På mange måter er det nettopp barneperspektivet i *Nyryddinga* som gjør fremstillingen av en idyllisk kronotop mulig. Jordbrukssamfunnet idylliseres ikke i dagens skjønnlitteratur. I barnets verden, slik den blir fremstilt i *Nyryddinga*, kan gården, omgivelsene og arbeidet som

blir utført, likevel settes i sammenheng med en idyllisk kronotop. Gjennom et voksent blikk ville det kanskje ikke vært mulig.

Historisk sett er det en lang tradisjon av litteratur om de norske landsbygdene og bondens arbeid som kan knyttes til begrepet idyll. I dag stiller det seg imidlertid annerledes med bygdelitteraturen. Det er som oftest et trist og deprimerende bilde vi får av bygda og menneskene som lever der. Levi Henriksen skriver for eksempel i *Snø vil falle over snø som har falt* (2004) om en ung mann som har opplevd narkotikadom og fengselsstraff, og som kommer tilbake til bygda for å skape seg et liv. Men livet der består av gjengoppgjør og vold, de unge kvinnene har fått barn under uheldige omstendigheter, og bygdas folk snakker om alt og alle. Det vi ofte assosierer med småsteder i Norge, blir tydeliggjort og forsterket. Et forfall er også tydelig markert i Anne B. Ragdes skildring om einstøingen Tor på en trøndergård i boken *Berlinerpoplene* (2004). De underlige familiekonstruksjonene, redselen for andre mennesker og de fysisk skitne omgivelsene viser oss gårdslivet i all sin gru. Jonny Halberg har i hele sitt forfatterskap fokusert på det nåtidige bygdelivet. Der beskrives gårder som forfaller og barn og unge som trekker seg unna eller faller utenfor i samfunnet. Ord som livsglede og arbeidsvilje hører ikke hjemme i disse skildringene. Halberg, og til dels Henriksen og Ragde, følger en tradisjon fra det amerikanske “dirty realism”, som på norsk har blitt oversatt til skittenrealisme, og som har blitt et viktig begrep for å beskrive bygdeskildringer fra vår tid.

Det er hovedsakelig en dyster fremstilling av “livet på landet” som er å finne i moderne norsk litteratur. Tematisk kan de skittenrealistiske fremstillingene karakteriseres ved et generelt forfall, som gir seg utslag både fysisk og psykisk. Gårdsdrift legges ned, maskinene står rustne, og husene har ikke sett en malekost på generasjoner. Men også menneskene bærer ofte et preg av forfall. Man treffer i litteraturen på mennesker som har resignert eller gitt opp, det er en håpløshet som tynger det livet de lever. Det er lite gnist, lite kjærlighet, og lite glede. Utopien og idyllen er i denne litteraturen som regel fullstendig fraværende.

Det er i forhold til den skittenrealistiske litteraturen at *Nyryddinga* skiller seg ut, som en slags motvekt til den mørke retningen i moderne bygdeskildringer. *Nyryddinga* er en samtidsroman, og forfatteren Sigmund Løvåsen tar tak i den samme bygda som skittenrealistene, men ser den fra en annen synsvinkel. Uten å unngå det faktum at gården møter motgang, blir allikevel kjærligheten til stedet og arbeidet på gården den drivende energien i boken, noe som gjør at den følger opp en annen tradisjon enn den mer vanlige bygdeskildringen i samtidslitteraturen. Det er de rurale verdiene og arbeidets viktighet som

opphøyes og videreformidles i *Nyryddinga*, noe som igjen har mye til felles med tidligere tradisjonsbundet litteratur som man finner hos Bjørnstjerne Bjørnson, Knut Hamsun og Tarjei Vesaas. Jordbrukets harde arbeid blir også i enkelte av historiene til disse forfatterne fremstilt som en slags idyll. Det er derfor flere paralleller til *Nyryddinga* i de verdisettene som finnes i Hamsuns, Bjørnsons og Vesaas' litteratur enn det er i dagens skittenrealistiske bygdefortellinger. Å se på *Nyryddinga* i forhold til to tradisjoner, de store, tradisjonelle bondefortellingene i norsk litteratur og den moderne og skittenrealistiske bygdeskildringen, skal derfor inngå som en kontekstuell analyse av temaet idyll i *Nyryddinga*.

Men som Jacoby har påpekt, er ikke både idyllen og utopien irrelevante og virkelighetsfjerne begreper uten hold i dag? Det jeg vil forsøke gjennom denne oppgaven er å undersøke om begrepene kan forstås på en annen måte enn den kritiske og negativt ladede. Mye av den kritiske holdningen ligger i idyllens og utopiens brudd med en realistisk virkelighet i kunsten. Jeg vil derfor diskutere hvordan *Nyryddinga* står i forhold til både idyllen og den virkelighetsnære oppfatningen av litteratur. Flere har som Per Thomas Andersen satt spørsmålsteget ved om ikke den ideologikritiske bevegelsens tid bør gå mot slutten. Jacoby mener at uten utopien er det noe som mangler: "Something is missing. A light has gone out. The world stripped of anticipation turns cold and grey" (Jacoby 1999: 181). Hvilken disiplin passer bedre enn litteraturen til å "skru på lyset" igjen? Med barnet Geir som formidler av en historie, har nemlig Løvåsen fremstilt en oppvekst som kan kalles idyllisk uten at den nødvendigvis bryter med en virkelighetsoppfatning.

Sigmund Løvåsens forfatterskap

Sigmund Løvåsens debutroman *Nyryddinga*, denne oppgavens analyseobjekt, ble utgitt i 2003 på Samlaget, og ble belønnet med to priser samme år, Tarjei Vesaas' debutantpris og P2-lytternes romanpris. I 2004 ble dramaet *Daga* utgitt i bokform, og det ble oppført på Hadeland teater. Dette verket har fått langt mindre oppmerksomhet enn debuten. Januar 2006 ble oppfølgeren til *Nyryddinga* utgitt, *Brakk*, og også i den forbindelsen har Løvåsen fått mye positiv oppmerksomhet i dagspressen. I 2006 ble han også tildelt Skard-stipendet for sin innsats innen nynorsk.

En kort presentasjon av de ulike historiene kan belyse det foreløpige forfatterskapet til Løvåsen, og danne et første grunnlag for analysen. I *Nyryddinga* følger vi hovedpersonen Geir, som er elleve år og bor med sin mor, far og lillebror på en gård. På gården er det hovedsakelig sauedrift som krever tid og arbeid, men også tømmer og dyrking av jord er

viktige inntektskilder. Geir hjelper sin far med alt arbeidet som skal til, i tillegg til at han går på skole i nærmeste bygd. På nabogården bor hans beste venn Finn, og disse to står sammen i felles lek, interesser og gjøremål. Handlingen strekker seg over et halvt år, fra begynnelsen av sommerferien til juleferien. Denne sommeren blir Geir kjent med byjenta Live som får plass i romanen som barndomskjærlighet og kjæreste. På gården skildres livet til Geir og de tanker han gjør seg om livet som bonde en gang i fremtiden. Men også hindringene som dukker opp blir skildret, som når faren blir syk, og familien må gi etter for det strevet det er å skulle drive en gård. Fortellingen er kronologisk fortalt, og kan kalles en realistisk hverdagshistorie fra et barns liv på landet. Språket og den varsomme fortellerstemmen er det som gir boken noe utenom det hverdagslige, og selve temaet som skiller den fra tendensen ny litteratur har i dag til å virke urovekkende og skremmende.

I *Brakk* er Geir blitt 19 år, faren hans er død og gården solgt. Geir har akkurat kjøpt seg et lite torp i nærheten av barndomshjemmet, og leid litt av jorda de før eide. Der holder han til helt alene, og romanen skildrer arbeidsdagene hans, og hva som må til for å få i stand en liten gård som har ligget brakk lenge. Valget han har tatt, bygger på ønsket om å videreføre farens prosjekt og viljen til å fullføre den drømmen Geir alltid har hatt om å bli bonde, og klare de problemene som måtte oppstå. Farens ord og lærdom følger ham i det harde arbeidet, og veier sterkere enn morens ønske om at han skal flytte til byen og få et annet liv. Sett som en fortsettelse av *Nyryddinga*, er familien oppløst i denne romanen, og Geir står alene med livet sitt. Om det her er snakk om en voksen Geir i motsetning til barnet Geir, er derimot ikke entydig. Det er i så fall en *ung* voksen vi har med å gjøre.

Dramaet *Daga* er av mindre betydning for denne oppgaven, og henger ikke sammen med romanene tematisk. Men landsbygda kan sies å ha stor betydning for Løvåsens bøker, og også *Daga* bærer preg av et samfunn utenfor storbyen. Dramaet handler om to gamle menn som lever ensomt hver for seg og som, mens den ene er på besøk hos den andre, får besøk av en ung kvinne med et barn. Dramaet, en enakter, skildrer den stunden besøket varer og litt av personenes historier rulles opp. Sentralt står motivet om den tapte kjærligheten, og dermed også tiden som har gått i de gamle menneskenes liv. Så vidt jeg vet er stykket kun oppført én gang på Hadeland teater.

Hva er skrevet om Sigmund Løvåsens forfatterskap?

Det er ikke skrevet noen større avhandlinger eller vitenskapelige artikler om verken *Nyryddinga* eller *Brakk*. Det som er å lese om bøkene, er derfor å finne i anmeldelser eller

intervjuer med forfatteren, eller i enkelte mindre artikler. I artikkelen til Marta Norheim “Dirty realism og ekte drit” (Syn og Segn) finnes blant annet et interessant perspektiv på bygdelitteraturens utvikling fra Jonny Halberg til Sigmund Løvåsen, som er relevant i denne sammenhengen. I Filologen 2/2004, er et av temaene bygdelitteratur. Her er et intervju med Løvåsen, samt en fyldig anmeldelse som bidrar til en tolkning på vesentlige punkter.

Analyse del I

Barnet som forteller

I *Nyryddinga* får vi presentert historien gjennom et barns øyne, og dette byr på flere kompliserende elementer i lesningen av teksten. Hva har det å si for fortellingen at det er et barn som forteller? Fordi dette er et viktig spørsmål, som er avgjørende for den videre analysen av verket, ser jeg det som relevant å avklare barnets posisjon i romanen før jeg begynner på den tematiske delen av analysen, altså hvordan verket kan knyttes til en idyll. I denne delen av analysen vil jeg derfor redegjøre for henholdsvis fortellerens og leserens posisjon i *Nyryddinga*. Det at forfatteren har valgt å uttrykke seg gjennom et barn er et virkemiddel som gjør at man som voksen leser stiller seg annerledes til teksten, og prøver å lete etter det barnet ikke får fortalt. Jeg vil fokusere på det at boken er skrevet til en voksen leser, men er fortalt gjennom et barn og handler om barndom. Det er på denne måten snakk om to fortellerlag i *Nyryddinga*. Etter å ha presentert fortelleren og leserinstansen i romanen, vil jeg kommentere hvordan barnets språk kommer til uttrykk i romanen, og hvordan det virker inn på det som blir formidlet. Forfatteren har i dette tilfellet bestrebet seg på å bruke en elleveårings språk, og jeg vil vise hvilke utslag dette gir i teksten. Hvordan voksne gjennom tidene har oppfattet barnet, danner i denne oppgaven en overgang mellom barnets posisjon i *Nyryddinga* og en mulig idyll. Jeg vil derfor komme inn på romantikkens barndomssyn, fordi det er her grunnlaget for barnet i idyllen finnes.

Forfatterperson og forteller

Jeg vil ikke gjøre en fullstendig narrativ analyse av romanen, men kun se på fortellerposisjonen isolert. Først og fremst er det viktig å kartlegge de ulike aktørene i kommunikasjonssituasjonen i *Nyryddinga*, det vil si avsender og mottaker. Til dette vil jeg ta utgangspunkt i den danske litteraturprofessoren Morten Nøjgaards systematiske inndeling av de kommuniserende parter i boken *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse* (1979), samt hans senere utgivelse *Det litterære verk* (1995), som gir en grundigere gjennomgang av mottakerinstansen. I disse bøkene tar han for seg alle deler som inngår i en narrativ analyse, samt lyrisk og dramatisk analyse. Her vil jeg særlig legge vekt på de delene som omhandler selve meddelelsessituasjonen.

Nøjgaard opererer med en standard kommunikasjonsmodell innenfor det litterære verket, som inneholder verket i midten, altså den fremstilte gjenstanden, og på hver side av denne henholdsvis avsender og mottaker. På avsendersiden finner vi det Nøjgaard kaller “forfatterpersonen”¹ (Nøjgaard 1979: 145). Det er viktig å ikke forveksle forfatterpersonen med den reelle forfatteren av et verk, men se på forfatterpersonen som den fiktive forfatteren av boken. Forfatterpersonen er derfor en instans i teksten som det er mulig å analysere seg frem til ved å lete i det litterære verket². Motsatt finnes altså “leserpersonen” (ibid 165), som jeg kommer videre inn på nedenfor.

Forfatterpersonen trer frem både i form av engasjement i tekstens tema og i synsvinkelen til det fortalte. Forfatterpersonen kan i større eller mindre grad være synlig i teksten. En synlig forfatterperson viser seg for eksempel i metakommentarer og didaktiske kommentarer, hvor forfatterpersonen griper inn i selve fortellingen. En fullstendig skjult forfatterperson har vi for eksempel i rene dialoger. Nøjgaard opererer med tre ulike svar på spørsmålet “Hvem sin stemme hører vi?” (Nøjgaard 1995: 139): 1) forfatterpersonen, 2) fortelleren, eller 3) både forfatterpersonen og fortelleren. I det første tilfellet er det altså snakk om en upersonlig stemme som forteller en historie, i det andre tilfellet har vi en personlig jeg-forteller som forteller i eget navn, og til slutt har vi en fortelling hvor det personlige “jeget” enten er innsatt i en rammefortelling, eller er blandet med en tredjepersonsfremstilling. Med det siste punktet mener altså Nøjgaard at det må være to forskjellige formidlingsmåter i en og samme tekst, enten ved at det finnes en rammefortelling med en jeg-forteller, eller at det er to lag i fortellingen, med to fortellerstemmer. I begge tilfeller er det snakk om ulike fremstillingsformer, og ulike typer tekst. Men Nøjgaard sier ikke noe om at det er mulig med to fortellerstemmer i en og samme fremstilling, altså at man kan ha en fortelling med en personlig jeg-forteller og samtidig ha en annen “usynlig” forfatterperson bak jeg-fortelleren som kan vise seg ved analyse av selve teksten. Til Nøjgaards tredje punkt mener jeg at forholdet kan utvides til å gjelde én og samme teksttype. Det kan altså være snakk om både en forfatterperson og en forteller i enkelte rene jeg-romaner. I de tilfellene der det er et barn som er forteller, er dette spesielt fremtredende, og jeg vil derfor se på hvordan *Nyryddinga* kan være et slikt tilfelle. Også romaner med jeg-personer uten poetisk fortellingsevne kan være eksempler av denne typen.

¹ “Forfatterperson” er en annen betegnelse for “implisert forfatter”.

² Jeg er klar over at det er mulig å problematisere begrepet “forfatterperson” og argumentere for at det er den faktiske forfatteren av verket, i dette tilfellet Løvåsen, som er den såkalte forfatterpersonen. Men siden denne problemstillingen ikke er relevant for min analyse, velger jeg å holde meg til Nøjgaards begreper slik de foreligger.

Nøjgaard ser på jeg-romanen som en utvidelse av monologen, hvor en person i fiksjonen har tatt forfatterpersonens sted og forteller historien i eget navn (Nøjgaard 1979: 155). Forfatterpersonen er like fullt til stede som den fiktive forfatteren av romanen. Det er på denne måten mulig å gjøre et skille mellom det jeget som representerer forfatterpersonen, og det jeget som representerer fortelleren. I en roman med en ren jeg-fortelling er det kun snakk om den siste av disse to, eller en sammenblanding av disse. I jeg-fortellingen har fortelleren “sat sig i stedet for forfatterpersonen” (ibid 155). Nøjgaard skriver at den rene jeg-fortellingen kan sees som en utvidelse av monologen, fordi en karakter har overtatt forfatterpersonens rolle og forteller historien i sitt eget navn. Men forutsetningen, som Nøjgaard ikke nevner, er at det er en voksen person som forteller historien. Med en voksen forteller kunne kunstnerens språk og virkemidler ha tilhørt fortelleren, noe vi som lesere ofte blir overbevist om i jeg-fortellinger. Men i et tilfelle hvor fortelleren bare er elleve år, stiller det seg imidlertid annerledes.

I *Nyryddinga* er det ingen tydelig forfatterperson, da historien ikke sier noe om at Geir selv har skrevet den ned i etterkant, og det er heller ikke spor av metakommentarer fra en annen forfatterperson. I en ren jeg-fortelling, som *Nyryddinga* er, har forfatterpersonen skjult seg bak “fortelleren”, i dette tilfellet Geir. Det er altså først og fremst Geirs rolle som er viktig i denne sammenhengen; som den eneste synlige avsenderinstansen i teksten. Det er gjennom fortelleren det skapes enten sympati eller avstand, sannhet eller tvil, og derfor er spørsmålet om hvordan fortelleren fremstår av stor betydning for hvordan vi oppfatter historien i all fiksjon. Det forholdet vi som lesere får til fortelleren er avgjørende for om vi tror på fremstillingen slik den foreligger, eller om vi oppfatter den som for eksempel ironisk eller provoserende.

Nøjgaard nevner følgende punkter til betraktning når man skal redegjøre for fortelleren i en analyse: “Således fastslås, om det drejer sig om en mand eller kvinde, om en gammel eller ung person; om fortælleren skal oppfattes som naiv eller indforstået, dum eller klog” (Nøjgaard 1979: 156). Geir er en elleve år gammel gutt, og det at vi her har å gjøre med et barn er spesielt viktig for min tolkning av romanen. Det at forfatterpersonen har valgt å “skjule seg” bak et barn i sin fremstilling, er et virkemiddel som ofte blir tatt i bruk, men som sjelden blir gjort til et sentralt poeng i en narrativ analyse³. Når det gjelder spørsmålet om Geir skal oppfattes som dum eller klok, naiv eller inneforstått, er det avgjørende for analysen at det er et barn som forteller. Fortelleren i *Nyryddinga* kan betraktes som naiv. Men til å være

³ Verken Nøjgaard eller Lothe nevner denne problemstillingen i sine presentasjoner av analyse.

elleve år er Geir absolutt ikke dum; tvert imot er han uvanlig klok. Det er her forholdet til leseren spiller inn, for i forhold til den voksne leseren er fortelleren naiv, men på en måte som kjennetegner barnet. Man må altså se fortelleren i forhold til den som er ment å skulle lese teksten.

Det første møtet med fortelleren gir oss et godt bilde på hvem vi har å forholde oss til videre i fortellingen. Geir begynner sin fortelling på følgende måte:

– Prrrrja da så søa!

Far lokka med stemma i nasen, rista i mjølbøtta og småsprang oppetter den smale traktorvegen. Sauene sprang etter, kleiv på han for å få tak i mjølet. No skulle dei til skogs for sommaren. Alle var vårkåte og glade, hoppa og spratt. Hr. Nelson, eit av dei største bukkelamma, rei litt på mor si. Han vart kjapt kasta av og slost litt med ein annan bukk i staden. Bror satt på ryggen til mor ein bit, han ropte og lo så sauene fór til alle kantar. Eg måtte hente dei inn att (s. 5)⁴.

Slik introduseres vi altså for fortelleren: med et beskrivende bilde av situasjonen og en presentasjon av familien hans. Barnet i teksten er fra første stund etablert, og det er snakk om et barn med stor innsikt i det fortalte. Livet på gården blir detaljert og presist beskrevet, slik at bildene, lydene og følelsene synliggjøres for leseren. Fars nasale stemme, klirr i melbøtta og de viltre sauene danner et bilde fortalt av en meget inneforstått og medlevende forteller. Fortelleren er en del av det hele, han er hjelperen og iakttakeren, og ikke minst formidleren. Det blir tydelig fra første stund at fortelleren er et barn. Det kommer frem ved at far og mor benevnes som foreldre. At Geir bare er elleve år får vi først vite på side 144 i romanen, men at det er snakk om et mindre barn, får man inntrykk av tidlig. Et sitat som tydelig viser barnet i Geir, er følgende:

Eg vaska håret og øra. Fann leikene til bror min og kjørde litt båt før eg bare la meg bakover og dømte og tenkte. Eg dro tissen bakover mellom beina, song med lys stemme og var jente. Prompa så det kilte på pungen, lukta på boblene, sleppte fram att tissen og leikte at det var ein sjøorm som kom opp av overflata (s. 13).

Spørsmålet er om vi tror på at det er et barn som sier dette. Er det realistisk at barnet formulerer seg slik? Tror vi på fremstillingsformen? Det er mye som tyder på at vi har å gjøre med en upålitelig forteller, eller i det minste at en annen forteller enn barnet er med i denne fremstillingen. Ifølge Jacob Lothe finnes det tre trekk ved en roman som kan indikere at fortelleren er upålitelig: 1) fortelleren har avgrenset innsikt i eller kunnskap om det han forteller, 2) fortelleren er sterkt personlig engasjert, noe som gjør fremstillingen subjektiv, eller 3) fortelleren synes å representere et verdisystem som strider imot det den samlede

⁴ Ved referanser til *Nyryddinga* kommer jeg heretter bare til å bruke sidetall, ikke navn og årstall.

diskursen representerer (Lothe 1994: 36). Punkt nummer én synes her å stemme godt overens med situasjonen i *Nyryddinga*. Geir er elleve år, og kan derfor verken ha fullstendig innsikt i, eller kunnskap om, det han forteller om. En elleveåring har verken den språklige eller poetiske kompetansen som romanen legger for dagen.

Derfor tror ikke vi som lesere at Geir er den virkelige forfatterpersonen. Forfatterpersonen har riktignok på mange måter tilpasset seg barnets språk og begrensninger, men vi ser at det er et virkemiddel. Derfor må det også være snakk om to lag i *Nyryddinga*. Selv om *Nyryddinga* er en ren jeg-roman, hvor det kun er en forteller som viser seg eksplisitt, må det være en annen instans som styrer fortellingen og som velger ut hendelser og ord nesten som en regissør. Denne instansen mener jeg er forfatterpersonen, slik Nøjgaard beskriver den, og som i jeg-fortellingen “gjemmer” seg bak fortelleren. I dette tilfellet er riktignok ikke forfatterpersonen fullstendig gjemt. Han viser seg som det regisserende overhodet for fortellingen, og denne forfatterpersonen er ikke et barn, men en voksen. Med andre ord er den “usynlige” forfatterpersonen en instans bak barnet, som formidler noe over hodet på Geir, og som dermed er på forståelsesnivå med leserpersonen og mottakeren av verket; altså en voksen.

Forholdet mellom forteller og forfatterperson blir derfor problematisk. Med en voksen forteller ville man ikke stilt spørsmål ved om fortelleren kunne fortalt historien, men her er det mye som tyder på at fortelleren er upålitelig fordi fortelleren er for ung. Derfor mener jeg at fortelleren og forfatterpersonen her er atskilt, til tross for at det er en ren jeg-fortelling. Som forteller er Geir upålitelig, men det er fordi han er en konstruert forteller av forfatterpersonen. Forfatterpersonen er i dette tilfellet nødt til å være en voksen, som formidler historien og uttrykker seg gjennom et barn.

Fortellingens tid

Geirs fortelling begynner på et bestemt punkt i hans liv, og går kronologisk frem til historien slutter et halvt år senere. Det er derfor ingen voksen instans som med etterpåklokskap kan se tilbake på det fortalte, eller på annen måte påvirke fortellingens fremstilling. Men selv om hele handlingen utspiller seg i fortid, har allikevel fortellingen et nåtidspreg ved at fortelleren er elleve år, og at han utgir seg for å være elleve år også i fremstillingen. Tidlig i romanen finnes et godt eksempel på denne formen for nåtid: “I dag skulle eg vera heime med far” (s. 7). Ved å bruke nåtidsformen “i dag”, markerer fortelleren at dette skjer nå, samtidig som bruken av preteritum viser til en etterstilt forteller. Betegnelsen “i dag” blir brukt gjennom hele boken for å markere forskjellen mellom tanker om ting som har skjedd før, og det som

skjer her og nå i fortellingen. Denne fortelleren befinner seg riktignok på gården under formidlingen: “Eg gledde meg til sommarferien. To lange månader som kom til å gå så altfor fort. Alt *her heime*, leik og bading og kanskje ein liten ferie om vi fekk tid” (s. 7, min utheving). I denne nåtiden som blir presentert, har ferien ikke vært enda, for fortelleren vet ikke hvordan den blir, samtidig som han befinner seg på det stedet hvor alt foregår – gården – og derfor bruker han formuleringen “her heime”.

Nøjgaard nevner to typer fremstillinger som avhenger av forfatterpersonens avstand til det fortalte: en “nåtidsfortelling” hvor det fortalte fremtrer for leseren som på en scene, eller en “historisk fortelling”, hvor fortidige referanser markeres (Nøjgaard 1979: 165). I *Nyryddinga* blandes disse to. Vanligst er imidlertid nåtidsfortellingen, hvor preteritum ikke markerer en avstand til det fortalte, men heller markerer en scenisk fremstilling, som gir et bilde av at det forløpne akkurat har skjedd. Et godt eksempel på dette er hvordan hendelsene skjer i en bestemt rekkefølge, liksom uventet: “Men med det same mista han balansen, bikka framover og dytta til bror som datt i golvet og begynte å grine. Eg satt stiv i stolen. Dodøra gjekk opp og mor kom ut. Ho løfta opp bror og sa noko til gubben med hard stemme før ho gjekk. Eg følgde etter” (s. 17). Denne hendelsen kunne like gjerne vært fortalt i presens, i og med at det fortalte på en måte skjer idet det blir fortalt. En slik scenisk fremstilling i preteritum er gjennomgående for romanens presentasjon av hendelsene. Når fortelleren bruker en historisk fortelling som fremstillingsmåte, gjelder det for ting som har skjedd tidligere i Geirs liv, og som han tenker på eller refererer til i en gitt sammenheng. “Eg var van med å vera heime i lag med far og mor. Hadde aldri gått i barnehage. Den var nede i bygda. Bygderamp kalla ho bæssmor dei som hadde gått der. Hadde vore i bursdag til fleire av dei no etter at eg hadde begynt på skulen” (s. 7). Tankene og assosiasjonene rundt ting som har hendt, blir presentert, og er samtidig med på å utdype det bildet vi får av den nåtiden som er den “egentlige” historien.

Vi kan derfor konkludere med at Geir forteller denne historien etter at den har skjedd, men like etterpå, slik at fremstillingsformen er i samsvar med fortellingens tid. Det er heller ikke mye som tyder på at historien er *skrevet* ned. Det er snarere en muntlig overlevering i skriftlig form, hvor hovedpersonens tanker kommer til uttrykk. Ofte bryter det inn et “nå” i fortellingen, som tydeliggjør at det som skjer virkelig er her og nå. “Mor skulle kjøre meg ned på søndagsskulen, og vi plukka opp Finn nede ved brua. Eg sette meg baki i lag med han. Vi likte å sitte der bae, sjølv om vi aldri sa noko. Men *no* bøygde Finn seg mot meg og kviskra [...]” (s. 33, min utheving). Hvordan skriften har blitt overført til papiret forblir et mysterium.

Det er derfor også her, i tilknytning til tidsaspektet, mulig å ane sporet av en annen forteller enn Geir, ettersom fortelleren selv aldri gir noen indikasjoner på hvem som faktisk skriver.

Forfatterpersonen viser seg tydeligst ved at han nettopp blander sammen nåtid og fortid, og på den måten forteller oss hvordan ting var før, eller hvordan det pleide å være. “På kafeen sette vi oss ved det faste bordet. Vi brukte å dra dit no og da, viss vi hadde tid og mor var i godlag. Eg såg på dei gamle gubbane” (s. 15). Her er den første og den siste setningen i nåtid, mens setningen i midten sier noe om en fortid, som er fortellende. Dette er gjort for at leseren skal få vite mer. Det er gjennom Geir dette blir fortalt, men at Geir i nåtiden tenker på at han har vært ofte på kafé før, er lite sannsynlig. Derfor mener jeg at denne informerende og kanskje pedagogiske stemmen som ligger bak fortelleren må være den voksne forfatterpersonen. Hvordan historien blir fortalt tidsmessig er en del av regisseringsarbeidet, og det er derfor en av de tingene Geir i sin alder ikke er i stand til å ha kontroll over i en fremstilling.

Slike trekk er det imidlertid mange av, slik som i historien om hvordan bestefaren til Geir døde. Det er tre år siden det skjedde, ifølge fortelleren, som da ville vært åtte år.

Eg hadde ropt på far som var i hagen. Han kom fram frå hushjørnet og lurte på kva det var. Eg satt i sandkassa og peikte, sa ingenting, bare peikte mot vedhaugen. Far sprang bort, knepte opp skjorta på bæssfar, tok av seg jakka og la den under hovudet hans. Eg følgde etter mor inn. Ho slo det stutte telefonnummeret, sa kjapt det vesle som måtte seiast, før vi sprang ut att. [...]Bæssfar smilte til meg. Det skal gå bra, sa far att da dei dytta båra inn i bilen. Dei slo på sirenene oppe i storvegen. Ula nedover. Ein vedkubbe satt fast i øksa. Far kløyvde den til pinneved. Det var tre år sia no (s. 30-31).

Måten dette er fortalt på vitner om en annen fortellerinstans enn Geir. Det er en kunstnerisk utforming i historien som ikke tilhører en elleveårings beretning. Detaljer som for eksempel vedkubben og øksa er lagt til, og jeg mener det er en voksens utforming av teksten som kommer til syne. Motivasjonen for fortelleren til å nevne akkurat denne episoden er at han hogger ved, altså går tankene tilbake til for tre år siden. Men det er ikke til å komme bort ifra at det er med tanke på en leser dette er fortalt. Regien og fremføringen av det fortalte, er helt tydelig lagt i hendene på en annen, altså forfatterpersonen.

Leserperson og mottaker

Leserinstansen i en konkret tekst er et mer problematisk område enn fortellerinstansen, og det blir ikke så ofte fokusert på i analyser. Fordi leserinstansen er vanskelig å skille fra den faktiske leseren, er det mest litteratursosiologer som har tatt for seg denne siden ved teksten. Der forfatterpersonen er en aktiv del av teksten, er mottakeren mer passiv. Det vil med andre ord si at fremstillingen filtreres gjennom en leserperson (Nøjgaard 1979: 165) før den når

frem til den faktiske leseren. En aktiv leserrolle kan kun oppstå med forfatterens hjelp, altså ved direkte leserhenvendelser (Nøjgaard 1995: 148). I enkelte verk er det derfor mer påfallende enn i andre hvordan den impliserte leseren er innvevd i selve teksten. En slik instans vil allikevel alltid være til stede.

Wolfgang Iser spør seg i artikkelen “Tekstens apellstruktur” (1981) hvorfor det forholder seg slik at tekster som er tolket kan endre seg tolkningsmessig, selv om selve teksten er uforandret. Dette har med leserens forståelse og erfaring å gjøre. Enhver leser kan kun forholde seg til sin egen erfaring når det gjelder å fastslå hva en tekst formidler. Isers poeng er at teksten rommer “tomme plasser”, som ikke er en mangel ved teksten, men heller tvert i mot. De tomme plassene i teksten er forutsetningen for at teksten skal kunne oppnå sin virkning (Iser 1981: 111). De tomme plassene åpner for et mangfold av tekstfortolkninger, og tar leseren med i fullbyrdelsen av verket. Iser mener dermed at det bør være et visst omfang av “ubestemthet” i en tekst, slik at leseren kan få den friheten som er nødvendig i kommunikasjonssituasjonen. Hvis forfatteren selv fyller ut tekstens tomme plasser, vil det fremkalle en enhetsoppfattelse av teksten, noe som ikke inkluderer leseren, men heller tvinger leseren til å motsi den oppfatningen teksten legger opp til (ibid 115). Ifølge Iser er det friheten og det å være medskaper av teksten som gjør oss til lesere av litterære tekster. “De tomme pladser gjør teksten tilpasningsegnet, og samtidig setter de læseren i stand til, gjennom læsningen, at gjøre tekstens for ham fremmede erfaring til sin egen” (ibid 128).

I *Nyryddinga* mener jeg at Isers tomme plasser er spesielt merkbare nettopp fordi teksten er rettet mot en voksen leser samtidig som den er fortalt av et barn. Et av de klareste skillene med hensyn til mottakere av litteratur finner man nettopp i skillet mellom en voksen leser og et barn som leser, derav oppdelingen voksen- og barnelitteratur. Nøjgaard fremhever også at mottakerinstansen er spesielt nærværende i barnelitteratur og i eventyr (Nøjgaard 1979: 167). De tomme plassene er synlige for den voksne leseren i form av det fortellende barnets manglende kunnskaper, og de situasjoner som han kommer opp i blir på mange måter blottstilt for leseren. I og med at det her er snakk om et barn som forteller, er det viktig å fokusere på den voksne mottakerinstansen som verket retter seg mot, og hvordan denne kommer til syne i selve teksten. Det blir i dette tilfellet opp til den faktiske leseren å motta et overordnet budskap gjennom det fortalte, og leserens fullbyrdelse av teksten er av stor betydning.

Nøjgaard har som nevnt også en leserperson⁵ i sin fremstilling, en instans som er mottager av forfatterpersonens fremstilling. Også denne ligger innbygget i selve teksten. “Det drejer sig altså om en tekststørrelse, der i det digteriske univers indtager en parallell plads til forfatterpersonen” (Nøjgaard 1979: 165). Nøjgaard innleder med å si at all muntlig overlevering vil være preget av forholdet mellom et *jeg* og et *du*, og at det i høy grad gjelder for jeg-fortellingen. En jeg-fortelling forutsetter en tilhører, en du-person, og spørsmålet blir derfor: Hvem henvender jeg-personen seg til? (ibid 167). Her mener Nøjgaard at man kan måle hvor fremtredende fiksjonen i verket er ut fra hvor vanskelig det er å besvare nettopp det spørsmålet. Jo tydeligere henvendelsen til et du er til stede, jo mindre trer jeg-personen frem som fiksjon. Uten henvendelse til en implisitt leser, mener Nøjgaard at det i virkeligheten kun er en fordekt tredjepersonsforteller vi har med å gjøre. Et eksempel på den teksttypen som i størst grad unngår å ha en adressat, er den vitenskapelige avhandlingen, som bestreber seg på å være mest mulig objektiv, og å utvise størst mulig grad av sannhet.

Det som gjør leserpersonen til en spesielt problematisk størrelse i analysen, er at den beror på identifikasjon, et begrep som ikke nettopp innebærer høy grad av objektivitet. Gjennom identifikasjon dras den virkelige leseren mot romanens personer, og glir inn i deres roller (Nøjgaard 1995: 152). “Læserpersonen viser sig først og fremmest gennem den følelsesmæssige holdning, der i teksten indtages til det fortalte” (Nøjgaard 1979: 166). Nøjgaard deler leserens holdninger til teksten inn i tre hovedgrupper: 1) en aksepterende holdning, 2) en avvisende holdning og 3) en nøytral holdning. I tillegg nevner han en svingende holdning og en dobbeltholdning (Nøjgaard 1995: 153). Disse ulike holdningene er basert på leserpersonens avstand til det fortalte. Dermed kan man komme frem til tekstens leserperson gjennom å se på hvilken type mennesker teksten retter seg mot, men også samtidig se på det fortalte følelsesmessige budskap. Gjennom for eksempel patos eller sentimentalitet kan teksten selv frembringe identifikasjon, mens den holder leseren på avstand med hjelp av ironi. Hvordan leseren for eksempel kan få sympati med hovedpersonen og dens prosjekt, eller motsatt føle avstand og bli provosert av det omtalte mennesket, er ekstremt viktig for å nå frem til den konkrete tekstens leserperson. Disse typer føringer i teksten vil i større eller mindre grad være til stede i enhver tekst.

Umberto Eco tar også for seg leserinstansen i verket på en lignende måte som Nøjgaard, hvor han kaller leserpersonen for “modelleser” (Eco 1981: 184). Han beskriver hvordan forfatteren gir teksten en dreining, slik at den bygger opp sin modelleser. Han nevner

⁵ Også kalt “implisert leser”.

tre valg av midler som er avgjørende når man skal skape en modelleser til teksten: 1) valg av språk, 2) valg av leksikalsk viten og 3) valg av en gitt leksikalsk og stilistisk arv. Slik sett velger man altså sitt publikum, ifølge Eco (Eco 1981: 184-185). Allikevel påpeker han at det er viktig å ikke se på sitt publikum som en målgruppe, for “en skydeskive samarbejder i meget ringe grad: den venter på at blive ramt” (ibid 186). Dermed føyer han seg til Isers holdning; selv om forfatteren kan legge føringer til hvilken leser som skal være “modell” for verket, er det like viktig å ta leseren med i prosessen.

En konsekvent aksepterende eller avvisende holdning er sjelden å finne gjennom en hel roman. Det er den nøytrale holdningen som er mest anvendt, ifølge Nøjgaard (Nøjgaard 1995: 153). I denne sammenhengen er det likevel av verdi å se litt nærmere på det Nøjgaard skriver om den aksepterende holdningen. I en analyse av leserpersonen i *Nyryddinga* kan man lett komme frem til at tekstens innebygde holdning er aksepterende. Geir er en hovedperson det kan sies at den allmenne leser får sympati med. Dette illustrerer Nøjgaard med at man ler med de glade og gråter med de ulykkelige (ibid 153). Det er dermed en aksept av hovedpersonen og hans holdninger som kan sies å ligge til grunn for leserpersonen. Ifølge Nøjgaard er den aksepterende holdningen typisk for barnebøker og seriebøker (ibid 153)⁶, og det kan derfor sies at dette kanskje er et typisk barneperspektiv i litteraturen. Barnets holdning til verden kan i utgangspunktet sies å være aksepterende, og det samme kan sies om voksnes holdninger til barn. Som en følge av dette kan det derfor gjøre at leseren opplever en aksepterende holdning til *Nyryddinga* ved at leserpersonen (den voksne) forholder seg aksepterende til barnet. Men som voksen vil leserpersonen heve seg på et nivå over barnet, og dermed skape avstand. Leserpersonen godtar og aksepterer holdningene, men på et annet nivå enn det ville forholdt seg med en voksen hovedperson og forteller. Med en voksen hovedperson i *Nyryddinga*, ville leserpersonen ikke ha godtatt et slikt forenklet syn på verden og virkeligheten.

I *Nyryddinga* er ikke leserpersonen verken spesielt markert eller spesielt tydelig. Den er mest til stede som en instans vi som lesere ikke er bevisst på, men som er tydelig med en gang vi kommer inn på problematikken barn/voksen. For som Nøjgaard hevder, kan teksten tydelig henvende seg til et ungt eller et eldre publikum, til et mannlig eller til et kvinnelig, til

⁶ Jeg vil bare bemerke at Nøjgaard i denne sammenhengen snakker nedsettende om barnelitteraturen ved å kalle det “primitiv litteratur”, og ved å snakke om det på lik linje med seriebøker, altså såkalte “kioskromaner”. Han hever skjønnlitteratur for voksne over barnelitteratur ved å kalle det “finere litteratur”. Barnelitteraturforskere har i lengre tid tatt tydelig avstand fra denne unyanserte holdningen til barnelitteratur, og har kommet frem til helt andre resultater. Jeg vil derfor markere at jeg tar avstand fra slike utsagn som Nøjgaards, og jeg bruker dermed ikke betegnelsen “barnelitteratur” om en “dårligere” litteratur enn skjønnlitteratur, men om det faktisk er: litteratur for barn.

et høytutdannet eller til et uutdannet publikum (Nøjgaard 1979: 169). Det tydeligste trekket i *Nyryddinga* er dermed at det er en voksen mottaker. Teksten er ikke spesielt rettet mot ett bestemt kjønn. Slik sett mener jeg romanen er kjønnsnøytral. Utdanningsnivået hos leseren er heller ikke tydelig markert. I *Nyryddinga* er det stor avstand mellom forteller og leserpersonen i alder, og dermed også i kunnskap, livserfaring og alt det som skiller barnet fra den voksne. Det er i dette avstandsforholdet man må lete etter tekstens leserperson.

Nøjgaard kommer inn på hvordan det i enkelte tilfeller er stor avstand mellom den leserpersonen fortelleren henvender seg direkte til, og den faktiske leserpersonen, slik at det oppstår en ironisk effekt (Nøjgaard 1979: 172). Et eksempel på slik litteratur ville vært et tilfelle hvor forfatterpersonen henvendte seg til et bestemt *du* i teksten, som alt måtte forklares til, som om “duet” ikke forsto de enkleste ting, mens den faktiske leserpersonen er fullt i stand til å forstå sammenhengen, uten den inngående forklaringen. I *Nyryddinga* er det ingen eksplisitt mottaker, ikke noe *du* i teksten, og det er dermed heller ikke et spenningsforhold mellom to ulike mottakerinstanser. Det forholder seg heller motsatt ved at spenningsforholdet oppstår mellom fortelleren og leserpersonen. Avstanden finnes mellom den som faktisk forteller oss noe, altså Geir, og den voksne leseren av boken. Det er altså ikke den faktiske leseren, men heller den voksne leserpersonen jeg mener det er mulig å analysere seg frem til. Det er noe ved teksten som gjør at den ikke er en bok rettet mot lesere på samme nivå som Geir, men til et voksent publikum. Det er allikevel vanskelig å studere leserpersonen løsrevet fra den faktiske leserens – og dermed mine egne – reaksjoner.

Det kan i enkelte tilfeller være vanskelig å skille distansen som oppstår mellom fortelleren og leserpersonen fra ironi. Et eksempel er kapittel 10 i *Nyryddinga*, hvor Finn forteller Geir at han ikke er kristen, men at han går på søndagsskolen for å få den premien man får etter at kortet er fylt med stjerner. “ – No er eg fri, kviskra han da vi gjekk ut. – Skal du vera med heim og høre på kassetten? / Finn var fri og hadde fått kassett med Børud-gjengen og ei bok om Jesus”⁷ (s. 34-35). I siste setning kommer helt klart den voksne forfatterpersonen inn med et budskap over hodet på Geir, til en voksen leserperson. For barnet er det logisk å holde ut en rekke søndagsskoletimer for å få en premie. Men den voksne ser det ironiske i at premien Finn får er en kristen kassett og en bok om Jesus. Etter at Finn har fått disse gavene, forteller han at han ikke er kristen. Dette formidler fortellerstemmen uten selv å være klar over det, og kun en voksen mottaker er i stand til å oppfatte budskapet. Det er helt klart et paradoks som ligger til grunn for handlingen, og avstanden mellom barn og

⁷ Tegnet / er ment å skulle markere nytt avsnitt i originalteksten.

voksen blir forsterket. Men samtidig er det ikke snakk om en ironisk distanse, fordi leserpersonen ikke tar avstand fra handlingen, han/hun blir heller trukket inn, og i dette ligger forståelsen for barnet.

Distansen mellom fortelleren og leserpersonen finnes først og fremst i fortellerens begrensede og naive syn på verden. Forklaringer på ting som er dype, eller kanskje til og med selvsagte for en voksen, blir uttrykt med undring eller fravær av forståelse hos Geir. Det som er vanskelig å forstå også for en voksen, blir kanskje forklart liksom innforstått av Geir, mens leseren ser at han ikke forstår. Et eksempel på dette er døden, noe som kan være vanskelig å forklare til et barn. Geirs bestefar er død, og Geir tenker følgende: “Slik låg bæssfar, heilt stilt utan å puste. Men hjertet hans slo ikkje. Han rotna i jorda og flaug i himmelen samtidig” (s. 13). Det uforståelige med døden problematiseres for leseren ut fra barnets naive synsvinkel. Han forstår det ikke, men setter likevel ord på det. Om en gammel dame som moren til Geir vasker hos, tenker Geir: “Ho skulle nok dø snart, ho som tørka inn slik og prata så mykje tull” (s. 59). På en slik måte fremstilles alderdom gjennom barnet, usentimentalt og uten tilknytning til den sorgen han følte over å miste bestefaren. Det er en forenkling av realitetene. Leserpersonen får dermed et innblikk i fortellerens begrensninger.

Et annet eksempel er fysisk distanse, som for et barn kan ta seg helt annerledes ut enn avstand for en voksen. Dette kommer for eksempel tydelig frem når Geir og Finn snakker om å få seg “kjerringer”. Finn sier at “ – Far dro langt for å finne mor” (s. 29), mens vi får høre fra fortelleren at “han hadde dratt heilt til nabokommunen nordafor oss. Det var sikkert fem mil” (s. 29). Med ord som “langt” og “heilt til” i eksempelet ovenfor, har fortelleren gitt uttrykk for en stor avstand i egne øyne, mens for en voksen leser kommer det helt an på hva denne avstanden gjelder. Fem mil er for eksempel et langt stykke å gå, men når det gjelder å treffe sin fremtidige kone, er ikke nabokommunen en avstand av betydning, heller tvert imot. Avstanden mellom forteller og leserperson blir også på denne måten fremhevet. Dette er en tilsiktet kollisjon mellom forteller og leserperson fra den “usynlige” forfatterpersonens side, som får frem både det naive, men samtidig det kloke, sett gjennom et barns perspektiv på verden.

I *Nyryddinga* er språkføringen veldig tydelig en del av det som synliggjør avstanden mellom barn og voksen. Særlig gjelder det humor på barnets bekostning. Gjennom språket til fortelleren formidles barnets tanker ærlig og usensurert, slik at den voksne trekker på smilebåndet. Dette er lagt inn i teksten etter nøye overveielser og med en forventet virkning. Den voksne syn på barnet har alltid vært preget av godhet, og barns ytringer vekker ofte latter. Dette er nettopp på bekostning av deres uvitenhet, deres mangel på erfaringer eller

deres måte å forklare virkeligheten eller verden på. Dette synet på barnet mener jeg det spilles direkte på i *Nyryddinga*. Og det er ikke barnet Geir som skaper en slik leserperson, men derimot forfatterpersonen, som velger ut de historiene, sitatene og tankene som spiller direkte på leserens varme og gjenkjennende følelser overfor barnet. En måte å forklare det på er at forfatterpersonen gjennom Geir prøver å sette ord på det Geir ikke har ord for. Ved å la barnet uttrykke sitt syn på verden, må forfatterpersonen finne frem til barnets intelligensnivå og la det være gjenkjennende, lett og humoristisk for leserpersonen. Med en slik avstand møter altså leserpersonen Geir, og kommer nær ham, slik at det ikke kan kalles ironisk distanse, men heller lun humor. Det er også dette som er grunnlag for den sympatien leserpersonen har for Geir.

Barnets språk

Til tross for den regisserende forfatterpersonen som poetisk kommer til uttrykk i *Nyryddinga*, er boken klart preget av et barns språk, noe som også påvirker fremstillingen. I *Nyryddinga* står språket sentralt, både fordi barnets språk ofte kommer til uttrykk konkret, men også fordi Geir selv vektlegger språket i fortellingen. Som elleveåring er det mange ord han ikke forstår, og andre ord han finner opp som passer til hans bruk. På denne måten får språket en veldig viktig funksjon både kompositorisk og tematisk.

I og med at Geir er elleve år, er det lite som skiller hans språk fra et voksent språk, og det er ikke mange som har skrevet generelt om utviklingen av språket i forskjellige stadier. De fleste forskere fokuserer på mindre barns språkutvikling. Det som finnes, er lingvistiske studier som kartlegger språket i detaljer, og det er det ikke nødvendig å se på i denne sammenhengen. Allikevel er det enkelte språkforskere som nevner noe mer generelt om barn og språk som kan være relevant i denne sammenhengen.

Feilberg og en gruppe andre forfattere⁸ ser i boken *Barns språk* (1988) på hvordan språket utvikler seg hos barn, og da særlig hos små barn opp til fem år. Her skriver de at det har vært en allmenn oppfatning at barn har et tilnærmet voksent språk i en alder av fem, og at det kun er enkelte lyder de ikke mestrer etter dette. Men Feilberg, som selv fokuserer på denne bestemte aldersgruppen, ser til slutt på den videre utviklingen fra fem til åtte år, og ser at det også her er en språklig utvikling, hvor barn blir mer og mer trygge på språket etter skolealder. De mener at utviklingen går langsommere etter femårsalderen, men at barnets

⁸ Det er totalt syv forfattere av boken, men det er ikke spesifisert hvilken forfatter som har skrevet hva. Derfor velger jeg bare å navngi den første i listen.

språk gjennomgår grunnleggende forandringer også etter dette (Feilberg et al. 1988: 322). De påpeker også at det videre opp gjennom ungdomsårene, og for så vidt resten av livet, foregår en utvikling av språket, gjennom at man tilegner seg nye ord og ordlegger seg på nye måter. I så måte er Geirs språk i *Nyryddinga* forholdsvis autentisk. Han kan uttrykke seg som en voksen, mens problemene med språket oppstår på et ordnivå.

Danske Mette Kundøe (1974) mener også at ordforrådet øker etter ca tiårsalder, hvor språket nesten er ferdig utviklet. Men hun legger til at sosiale faktorer, slik som barnets omgivelser, spiller en større rolle med alderen (Kundøe 1974: 60). Under oppveksten får barn samme språk som omgivelsene, og Kundøe skiller mellom skolespråk og hjemmets språk. Her bruker hun eksempler fra dansk, men hvis vi oversetter denne problematikken til norsk, kan man raskt se for seg en lignende situasjon. Også i Norge er det dialektale forskjeller som varierer fra sted til sted ikke langt unna hverandre. Ligger skolen et stykke fra hjemmet, kan det å begynne på skolen for barnet føre til nye elementer i språket. Sett i forhold til Geir er nok den største forskjellen den at de andre barna på skolen generelt har et grovere språk enn ham selv. I Geirs familie, hvor foreldrene tydeligvis oppdrar barna til å bli gode kristne, er det vektlagt å snakke pent og ikke banne. Denne forskjellen merker Geir fra hjemmet til skolen. Kundøe skriver at barnets språk generelt påvirkes av voksnes språk, men også av de holdninger de voksne rundt barnet har til språk, og hvordan det anvendes i barnets samvær (ibid 100).

Språket i *Nyryddinga*

Spesielt viktig på ordnivå i *Nyryddinga* er bruken av banneord eller “skitne ord” som barn helst ikke skal bruke. Norsklektor Anne Høigård nevner dette fenomenet i forbindelse med inndelingen av kjønnsforskjeller i barnespråket. Hun mener at det å ty til banneord og tabuord er typisk for gutter, mens jenter har andre måter å uttrykke seg på, som for eksempel det å betro seg.

Guttene bruker i langt mindre grad språket når de skal etablere kontakt med hverandre. [...] Konkurranse og makt er viktig i guttehierarkiet, og guttene prøver å posisjonere seg ikke bare gjennom fysiske aktiviteter, men også gjennom språkbruk. De kan for eksempel vise seg uredde gjennom å svare (i betydningen frekt) og å banne eller bruke tabuord, og søke makt gjennom å true og framheve seg eller sitt ved å skryte. Gutter vil imponere gjennom språket (Høigård 2006: 101).

Dette kan passe godt til det miljøet Geir skildrer, hvor han og bestevennen Finn danner et guttefellesskap. Geir selv er i en alder hvor bruken av skitne og grove ord får mye

oppmerksomhet, og dette forteller han ofte om. Det er helt tydelig viktig for ham å snakke om disse ordene, samtidig som han har en respekt for dem som mangler hos de andre guttene på hans alder. På denne måten er Geirs interesse for ord og hvordan de brukes ofte i fokus.

Dei tøffe gutane sparka fotball i kvart friminutt og spionerte på jentene i dusjen etter gymmen. Og dei brukte dei stygge orda om tissen og slikt. Finn òg. Men eg klarte ikkje å seie dei, og tiss kunne eg ikkje seie utan at dei gjorde narr. Derfor sa eg sjelden noko om slike ting. *Strulsen*, hadde eg sagt ein gong eg skulle forklare kor eg hadde slått meg da eg hadde hoppa på ski. Balla, meiner du, sa dei og lo. *Strulsen* var ikkje tøft nok, eg hadde funni det opp der og da. Eg brukte det aldri meir (s. 27).

Flere steder i boken blir bruken av ord om kjønn og seksualitet fremhevet. Disse ordene ligger fremdeles på et spenningsplan hvor Geir ikke tør å bruke dem når det er voksne i nærheten.

Hakapik. Vi gliste da vi sa det. Finn hadde sagt det høgt så far hørde det. Det gjekk an når det berre var èin k. Det var eit anna slikt ord òg, på kunstgjødselspreiaren. Bøgballe, sto det med store bokstavar. Det var ein dansk maskinfabrikk. Finn sa det høgt, eg tenkte det fleire gonger. Og bilen til Finn var ein pickup. Pickup (s. 54).

Interessen for slike ord hører både barnet og alderen til. Det kan sies å være typisk for barnet både å legge merke til nye ord, og å tøyse grensen for de ordene som de fleste ikke får lov til å bruke.

Det er også andre typer ord som er viktige i fremstillingen. Språket bærer preg av dialekt, og kanskje først og fremst et barns dialekt, slik man kan se det gjennom ord det har lært seg i tidlig alder, og som det ikke har forandret. For eksempel er ord enkelte steder skrevet grammatisk feil, slik et barn ville uttalt dem muntlig: “Hadde ikkje vore så nøye om eg ikkje hadde *rokki* det heller” (s. 26, min utheving). Slike tilfeller er imidlertid ganske sjeldne. Et annet eksempel er de avdøde besteforeldrene til Geir, som Geir kaller for “bæssfar” og “bæssmor”. Dette er en typisk blanding av dialekt og det Geir har kalt besteforeldrene siden han var liten. Dette språket merker vi enda tydeligere hos broren, som er ca to år, og akkurat har begynt å snappe opp ord han hører andre bruke.

Ord som lyder som dialekt i tillegg til bæssmor og bæssfar, er ord som “kabbe” (s. 30) for vedkubbe, “trølen til vêr da” (s. 36) om det dårlige været, “geburs” (s. 48) om bursdag, “gjellbæker-kast” (s. 75) om et kast far gjør når han er i godt humør, “spysjuka og drettua” (s. 99) når Geir er syk, og “pruppstinnsuppe” (s. 134) som de spiser til pannekakene. Alle disse ordene er med på å gi teksten et autentisk språk slik en elleve år gammel gutt ville fortalt det. Geir bruker de ordene han har for ting, og gir seg ikke til å forklare dem for leseren, men tar for gitt at leseren forstår. Dette kan være med å bygge opp om påstanden om at det er en voksen leser teksten er rettet mot.

“Sauespråk” kaller Geir det språket far bruker når han snakker med sauene. Da kjæler far med dyra og sier: “Stakka da så sø’n. [...] Huff da så fælt da prillen” (s. 123). “Tullespråk” kaller han språket til bror⁹, som fremdeles er mer lyder enn språk. Et eksempel på det er den komiske scenen hvor det er tyskere på besøk på gården, og bror har snappet opp Finns hviskende “Heil Hitler”. Da flyr bror ut på tunet og roper “Hei Hita”, så alle og enhver kan høre (s. 77). Ellers har han fått med seg ordet “forderve”, som han tydeligvis synes er et morsomt ord, og det går igjen i hele romanen med jevne mellomrom, som brors refreng i passende og upassende situasjoner.

Geir har også ord han finner opp, og dette gjelder spesielt i leken, eller slik som med “strulsen”, når han ikke vil bruke det ordet han kan. I leken om mønsterbruket til Geir og Finn har det vært dyr og forsynt seg av buskapen: “Det var ikkje bjønn eller ulv som hadde tatt dyra våre, det var dinosaurar og flygeøgler. Ekornius rex og Hakkespettus mix” (s. 21). Ord som dette er med på å forsterke den humoren som finnes i romanen, samtidig som det igjen peker på barnets fantasi og ordbruk. Geir og Finn har også laget seg en regle, som de bruker å marsjere i takt med mens de sier den høyt: “Pløye harve steinplukk møkk, harve slådde så. Pløye harve steinplukk møkk, harve slådde så” (s. 62). Regler er ofte noe av det første som appellerer til barnet, og det knyttes gjerne til barnets egen kultur. “Språkleik” kaller Birkeland og Risa det, og forklarer at barn til daglig møter ord og uttrykk som de ikke forstår, men som de søker mening i gjennom språket (Mjør et al.: 145). Reglen til Geir tar for seg arbeidsoppgavene på gården, og passer dermed godt som et av de fremste kjennetegnene på barns kultur. Reglen til Geir og Finn handler om det unike arbeidet de selv møter daglig på gården, noe som skiller seg vesentlig fra andre barns oppvekst i andre deler i samfunnet.

Geir har det med å høre lyder rundt seg som han forbinder med ord. Buntmaskinen som de bruker på gården, lager i Geirs ører lyden “farkt, farkt, farkt, farkt” (s. 57). Geir tenker helt tydelig på sykdommen til far, som han har fått med seg heter hjerteinfarkt. Siden faren skal være forsiktig med å arbeide, lager maskinen denne lyden i Geirs tanker. Et annet eksempel er måkene, som Geir antageligvis er litt redd for: “Eg flytte meg unna. Hørde eg godt etter, kunne eg høre tydelege ord i skrika. / – *Brooor*, skreik den eine. / – *Jaaaa*, svara dei andre med lange skrik” (s. 40). Her tror Geir at måkene skal til å ta bror, og dermed er også det en advarsel som Geir får, slik at han kan gå og “redde” ham.

Et annet trekk ved språket i romanen er de stedene det ikke blir brukt ord mellom karakterene i det hele tatt, men hvor vi ut fra fortelleren får høre at han leser ansiktsuttrykk.

⁹ I romanen kalles broren til Geir for “bror” istedenfor egennavn. Derfor velger jeg å skrive bror på samme måte der det skulle vært brukt egennavn i min tekst. Det samme gjelder for far og mor.

Det er en vanlig oppfatning om bonden at han gjerne er fåmælt, og det stemmer også her. Men det kan også sies å være typisk for barnet at det er lydhørt overfor tegn, uttrykk og stemninger hos mennesker. “Eg kleiv opp i traktoren vår og tuta tilbake, heilt til panna til far sa det var nok” (s. 10). “Eg såg på andletet til far når han ville at eg skulle gå til sides slik at han kunne kjøre fram traktoren” (s. 10). Dette gjentar seg gjennom hele romanen, og er spesielt typisk for kommunikasjonen mellom Geir og far. Geir kan sies å være spesielt vår for alle tegn fra far på grunn av sykdommen. Det blir spesielt viktig for ham å passe på alle uttrykk som kan bety noe, og han har blitt god på å tolke det ordløse.

Barneperspektiv

Nyryddinga er fortalt fra et såkalt “barneperspektiv”, og det kan derfor være av interesse å se kort på hva dette innebærer. Med de to ulike fortellerinstansene – den voksne forfatterpersonen og barnet Geir som forteller – er det klart at forfatterpersonen har satt seg inn i et barneperspektiv, og prøvd å gjennomføre dette så langt som mulig. Et eksempel fra selve teksten er barnespråket, som viser hvordan forfatterpersonen fullt ut har overlatt perspektivet til et barn: “Eg gjekk i frysaren og henta tre nye is, og *bror og vi* sette oss på trappa og saug i oss” (min utheving s. 76). Det er imidlertid nokså sjelden at barnespråket kommer til uttrykk på en slik måte, med feil pronomen og i en muntlig fremstilling, men det er likevel et tegn på at barnets perspektiv er forsøkt gjennomført.

Barneperspektiv er ifølge Arnér og Tellgren (*Barns syn på vuxna*, 2006) et vanskelig definerbart begrep av flere grunner. For det første finnes det ikke bare ett barneperspektiv, men flere, fordi man må ta i betraktning sosiale og kulturelle forutsetninger som alder, kjønn og sosial klasse som er med å påvirke hvordan barnet opplever verden (Arnér 2006: 34). Alt ettersom hvordan barnet har vokst opp og blitt påvirket av omgivelsene, vil også barneperspektivet variere fra barn til barn. For det andre kan barneperspektivbegrepet deles i to. På den ene siden er barnets perspektiv på sin egen tilværelse, og på den andre siden voksnes perspektiv på barn (ibid 36). I tilfellet *Nyryddinga* er det vanskelig å skille mellom de to siste punktene.

Geir er først og fremst påvirket av sine omgivelser i sitt barneperspektiv. Faktorer som at han er oppvokst på landet, at foreldrene er kristne og at han går på søndagsskole, samt leken og forholdet til Finn – alt dette er med å forme hans barneperspektiv og hans syn på sin egen tilværelse. Men når det kommer til det andre punktet, blir det mer komplisert. På den ene siden er det Geirs syn på sin egen tilværelse vi får presentert i romanen. Det er et perspektiv

som tar med seg detaljer fra leken, og som ser på alt som er fremmed, som noe utenfor fortellerens forstand. Men samtidig er det gjort et utvalg fra forfatterpersonens side om hva som skal med. Vi som lesere ler godmodig over hodet på Geir, og vi får dermed også et perspektiv som er den voksnes perspektiv på barnet. Nå hevder imidlertid Arnér og Tellgren at det ikke finnes noe motsetningsforhold mellom voksenperspektiv og barneperspektiv, fordi barnet alltid vil være avhengig av sine foreldre og andre voksne i dets omgivelser. Et barneperspektiv er dermed en synliggjøring av barnet, uten at den voksne skal forsvinne av den grunn (Arnér 2006: 34). Men barneperspektivet sett fra en voksen er helt klart en del av den konstellasjonen vi har i *Nyryddinga*, med en voksen instans både i forfatterpersonen og i leserpersonen.

Arnér og Tellgren mener at “kunnskap om barn blir interessant om man tar hensyn till samspillet mellan barn och vuxna, det handlar om möjligheter men också svårigheter för vuxna att tillägna sig ett barnperspektiv som bygger på kunskap och innlevelse utifrån barns egna värderingar, känslor, erfarenheter, kunnskaper med mera” (ibid 36). Nå er dette sett fra en pedagogisk tilnærming, men ser vi det fra et litterært synspunkt, hvor den voksne gjennom litteraturen tilnærmelsesvis opplever samspillet mellom barn og voksen gjennom det skrevne, vil også dette gi mening. Vanskelighetene som voksne opplever med hensyn til et barneperspektiv, kan kanskje løses gjennom gjenkjennelse, fordi alle en gang har vært barn selv.

Åsfrid Svensen ser barneperspektivet i barnelitteraturen som et perspektiv nedenfra og opp (Å *bygge en verden av ord*, 2001). Hun kaller det et froskeperspektiv som enkelte forfattere rendyrker, som for eksempel Alf Prøysen (Svensen 2001: 26). Hun skriver om hvordan dette perspektivet er med på å underliggjøre og avautomatisere den virkeligheten som finnes innenfor litteraturen. “Fenomener som for voksne er kjente og selvfølgelig, kan for barnet være nye og besynderlige” (ibid 27). Hun understreker hvordan dette underliggjørende blikket er til stede i mye barnelitteratur, men det kan like gjerne gjelde i litteratur for voksne, skrevet med et barns perspektiv. Ved å benytte seg av det underliggjørende i barns måte å se verden på, oppnår forfatteren å underliggjøre den verden vi lever i også for voksne. “Barnet som gjør seg kjent med verden, bygger stadig nye områder inn i sitt bilde av virkeligheten, og trenger forestillinger om forholdet mellom delene og helheten”, skriver Svensen (ibid 194). Barnets virkelighetsforståelse kan dermed sies å bestå av deler, som til enhver tid blir utprøvd av nye deler barnet ikke visste om fra før. Disse delene setter barnet sammen, men den helheten barnet har, kan sies å være ufullstendig. Dette innebærer igjen en bevegelse bort fra det ordinære, fordi barnet ikke har noe begrep for det

ordinære, fordi alt er nytt. Bøker med barnets syn på verden åpner dermed opp for virkelighetens mangfold med komiske, uforutsigbare og merkelige trekk. “Naivismens kreative utfoldelse” kaller Svensen det, og poengterer at barnelitteraturen dermed maler med sterkere farger enn voksenlitteraturen. Da har hun ikke tatt med i betraktningen at dette virkemiddelet også kan tas i bruk i voksenlitteraturen, som et underliggjørende og kreativt perspektiv som den voksne også kan ha glede og utbytte av.

Forholdet mellom barn og voksne

I *Nyryddinga* er forholdet mellom barn og voksne spesielt viktig, ikke bare i selve romanen, hvor forholdet mellom Geir og foreldrene står sentralt, men også når det gjelder selve formidlingsprosessen i boken fra et barn som forteller, til en voksen leser. I denne sammenhengen er det først og fremst den siste av disse to som vil bli satt i fokus. For som voksen leser av en bok fortalt av et barn, er det viktig å redegjøre for hvordan voksne ser på barn. Hva er barn for voksne, og hvilke syn har vi på barndom? Derfor vil jeg særlig se på Rousseaus oppfatning av barnet, og trekke ut det som er relevant i forhold til *Nyryddinga*. En historisk oversikt over barnet vil imidlertid alltid innebære en historisk oversikt over voksnes syn på barn og barndom. Barnet i seg selv har alltid vært det samme, det er rammene og vilkårene som har endret seg i takt med de voksnes samfunn, levesett og syn på barn. En av grunnene til dette er at det historiske materialet for det meste er sett med voksnes øyne. Det tidlige materialet er bygget på voksnes beretninger om egen eller andres barndom. Først på 1980-tallet ble det vanlig å se barnets historie gjennom barnet selv, ved å la barnet stå for egne fortellinger. Det er altså ikke snakk om et barneperspektiv i dette tilfellet, men et voksenperspektiv på barnet.

Den vanlige oppfatningen i dag av hva barn var for voksne i det førindustrielle samfunn, er kort fortalt basert på at de var mindre individer og sett mer på som en del av et arbeidsfellesskap. Før barna ble arbeidsføre, var de en byrde for familien, ifølge sosialhistorikeren Jan Bjarne Bøe. Frem til de var ca 7 år ble de nærmest sett på som “gjenstander” på lik linje med husholdningens husdyr. I byene gikk de ærend og passet på mindre barn eller oppvartet voksne, mens på bygda var barna med på gårdsarbeidet inndelt etter kjønn (Bøe 1998: 16). Jentene hjalp til med husarbeid, håndarbeid og matlaging, mens guttene hjalp til med dyr, fjøs og jord. Fra denne måten å tenke barn og barndom på, har det vært en enorm utvikling. En viktig representant for nye ideer om barndom var Jean-Jacques Rousseau, og hans ideer ble avgjørende for romantikkens syn på barnet.

Tilbake til Rousseaus barndomssyn

Det er mye i *Nyryddinga* som kan knyttes til barndomssynet til Jean-Jacques Rousseau, blant annet hans vektlegging av barnets frie utfoldelse i naturen. Jean-Jacques Rousseaus oppdragelsesmetoder på midten av 1700-tallet var revolusjonerende på flere måter. Rousseaus tanker kom i forlengelse av opplysningstiden og John Lockes teorier om barndom og oppdragelse som hersket i Europa på den tiden. Den amerikanske professoren i Social History, Hugh Cunningham, peker på at boken *Émile* (1762) satte en standard for hvordan Rousseau mente at barn burde oppdras, og i denne boken gikk han blant annet bort fra det han mente var å se etter “mannen i barnet” til det å se på barnet som barn (Cunningham 1996: 87). Først og fremst var det viktig for Rousseau å la barnet vokse opp i pakt med naturen, noe som innebar at barnet skulle få lære av erfaringer og ikke av menneskene. De voksne skulle ikke påtvinge barnet egne erfaringer ved å fortelle dem hvordan verden forholdt seg, men la barnet selv få oppleve og erfare. Både teoretisk lærdom og moralske leveregler lå langt fra det som Rousseau mente var bra for barnet: “Det [barnet] bør få lære gjennom erfaring at steiner er harde og at ilden brenner, ikke ved å bli fortalt det av andre. [...] la barnet få oppdage hemmeligheten ved ekte lykke, som består i å oppnå likevekt mellom evne og vilje” (ibid 87). Barndommen ble på denne måten skilt ut som en helt egen og spesiell verden, som man hele resten av livet skulle bygge videre på. Barndommen ble nærmest sett på som livets beste tid, som man skulle se tilbake på med nostalgisk lengsel, noe som gav seg sterkt utslag i billedkunst og litteratur.

I *Nyryddinga* er det mye som tyder på at Geir vokser opp med en oppdragelse som innebærer mer lærdom gjennom fysisk arbeid enn teori. Både Geir og Finn er mindre opptatt av skolen og desto mer opptatt av arbeidet på gården, leken i skogen og fysiske aktiviteter som skihopp og tømmerfløting. Dagene til barna er fulle av egne erfaringer, og de har også troen på at de mestrer det de erfarer. Miljøet og omgivelsene er i nesten alle kapitlene av romanen ute i naturen. Det er enkelte inne-scener, men da dreier det seg som regel om måltider eller sykdomsperioder hvor Geir må holde seg inne. Aller helst foregår alt ute, og naturen blir dermed en viktig del av oppdragelsen. Den naturpregede oppveksten forsterkes ved kontrasten til en del av vår tids aktiviteter, som dataspill og tv, som andre venner av Geir bruker mye tid på. “Var kjedeleg utan Finn. Hadde andre eg kunne leike med, men det vart aldri det same. Eg hadde vore ein dag nede hos ein eg kjente i bygda. Vi spelte dataspel eg ikkje fekk til, og vi høyrde på Kiss mens vi rista på hovudet” (s. 91). Rousseaus ønske om barnas pakt med naturen har gradvis avtatt med samfunnets utvikling, mens det i enkelte miljø er større muligheter for det enn i andre. Geirs oppvekstvilkår viser til en slik mulighet.

I kunsten utover på 1800-tallet viste det romantiske synet på barnet seg tydelig i form av kunstnerens sentimentale lengsel. Det romantiske ideal ble omformet fra å være en forberedende fase i utviklingen av den voksne til å være den våren som hele livet skulle hente sin næring fra. Hvis voksne ikke holdt barnet i seg levende, ville de tørke inn og forbitres, som Scrooge i Dickens' roman (Cunningham 1996: 93). Ifølge Cunningham var det i litteraturen vanlig å la barna dø unge, fordi de ikke hadde noe verdig liv etter at barndommens tid var forbi. Bøkenes skikkelser ga ofte uttrykk for at de helst aldri ville bli voksne, noe som igjen påvirket tenkemåten til menneskene. I senere tid finner vi for eksempel dette igjen i barnelitteraturen, blant annet i *Pippi Langstrømpe*, hvor Pippi spiser krumelurepiller for ikke å bli voksen.

Cunningham påpeker hvordan den romantiske oppdragelsen var mer en idé eller fantasi, enn en praktisk gjennomførbar måte å behandle barnet på i tiden. Rousseau sa mer om hvilke forhold som var ønskelige, enn hva som faktisk var mulig. Et eksempel på dette var at alle barn helst skulle vokse opp på landet. Derfor kan man kanskje si at som idé hadde dette synet mer betydning for voksne og for kunsten som disiplin, enn den hadde for barna selv. Men til tross for at det mest var en idé, eller kanskje nettopp som idé, har det romantiske barnesyntet blitt stående som en milepæl i barndommens historie, hvor barnet har blitt opphøyet og verdsatt. Forestillingen om barndommen som en lykkelig tid i menneskets liv, og at barndommens kvaliteter burde opprettholdes også i voksen alder, kan kanskje sies å leve også i dagens samfunn. Den mest revolusjonerende følgen av romantikkens syn på barndom var, ifølge Cunningham, forandringen fra tanken om barnet som den minste og minst pååktede av alle mennesker, til å bli tilskrevet egenskaper som nærmest var gudeliknende (ibid 97). En slik forandring har satt spor etter seg i alle disipliner som har med barn å gjøre, også i litteraturen. Barnelitteraturen fikk blant annet fornyet interesse utover å være moralske lærebøker. I barnelitteraturen har det romantiske barndomssynet stått sterkt, hvor barndommen som ideal er blitt bevart gjennom hele 1900-tallet.

Det romantiske barndomssynet har ifølge Cunningham vært usedvanlig seiglivet i det vestlige samfunn, og har holdt seg sterkt også gjennom det tjuende århundre. "Det som har skjedd i siste del av det tjuende århundret, er at misforholdet mellom romantisk ideal og opplevd virkelighet er blitt større" (ibid 206). Istedenfor å fremheve barndommen som et ideal, fremstiller voksne i dag verden utenfor hjemmet som en verden full av farer.

I antologien *Barnet* (2003), ser forfatterne Ketil Steinsholt og Maria Øksnes på Rousseaus betydning for barnet og kunsten ut fra et moderne synspunkt i kapittelet: "Å kunne tegne som et barn! Perspektiver på Rousseau, modernistisk kunst og barnet som ideal"

(Sagberg 2003: 216). Dette er synspunkter som passer godt i forlengelse av Cunninghams forståelse av Rousseau. Her mener de blant annet at man i ettertiden har sett med feil øyne på Rousseau. De mener at det har vært en feilaktig tolkning å tro at Rousseau mente at barndommen var den ideale tilværelsen i livet, og at man burde gå tilbake til barnet for å oppnå det fullkomne. Derimot fremhever de den betydningen Rousseau har hatt for kunsten og kunstnere, og trekker frem blant annet Picasso og Klee. Disse to har i sitt kunstneriske uttrykk gått tilbake til barnets måte å tegne på, og de har fremhevet det umiddelbare og kreative i barns kunst. Her er det mitt poeng at voksne billedkunstnere bevisst har valgt å uttrykke seg gjennom barnets fremstillingsmåte, og at dette knyttes opp mot den romantiske tradisjonen hvor barnets naturlighet blir verdsatt. Det samme kan kanskje overføres til en annen disiplin innenfor kunsten, nemlig litteraturen. Det at en voksen forfatter velger barnets språk og fremstilling som et virkemiddel, kan kanskje sees på som en måte å nærme seg noe opprinnelig og ekte i kunsten. Det å la barnet overta formidlingen kan derfor sees i sammenheng med en tilnærming til barnet som representerer en forlengelse av Rousseaus syn på barnet.

Den dobbelte stemmen i *Nyryddinga*

For å vende tilbake til det litterære forholdet vi har mellom voksne og barn, er det helt klart at man som voksen møter bøker skrevet med et barn som forteller med et sett forestillinger om barnet. Forestillingen man på forhånd har av barn må enten stemme overens med bokens forutsetninger, eller den kan by på motforestillinger. Leseren vil uansett forsøke å forstå barnet og godta at det forholder seg slik det blir fremstilt.

Harald Bache-Wiig hevder i artikkelen “Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen” (1996) at barnelitteraturen kan henvende seg til to forskjellige lesere, voksne og barn, på samme tid, og hvor begge nivåene er like primære. Han tar avstand fra tanken om at barnelitteratur egentlig er rettet mot voksne, og at barnet som tilhører er sekundær og får mindre ut av litteraturen. Han skriver at “det byr selvsagt på store problemer å se bort fra den spesielle kommunikative situasjonen som oppstår når de voksne skriver for de små” (Bache-Wiig 1996: 182). Går det an på en liknende måte å omskrive denne tesen til den måten det forekommer i *Nyryddinga*, og si at barnet og den voksne er likestilte? Det tror jeg ikke vil la seg gjøre fordi det er helt klart at den voksne forfatterpersonen har en kontroll over det presenterte som går over hodet på fortelleren. Det er her utvelgelsen kommer til uttrykk

gjennom humor, alvor, varme eller håp. De to fortellerlagene står dermed ikke side om side, men det ene over det andre, og det er en voksen som tar kontrollen.

På et annet plan er likevel likeverdigheten mellom voksen og barn forsøkt oppnådd, og det er i forholdet mellom forteller og leserperson. Slik Bache-Wiig påpeker at man ikke må glemme den spesielle kommunikative situasjonen det er når en voksen skriver til et barn, må man i *Nyryddinga* ikke glemme at det er et barn som forteller til en voksen. I barnelitteraturen må den voksne forfatteren innrette seg etter barnet, ikke omvendt. Det samme må den voksne leseren av *Nyryddinga*. Leseren må innrette seg etter barnet i fortellingen, og godta eller ikke godta en slik formidling; nemlig barnets perspektiv. Først da oppstår en likeverdighet mellom forteller og leser. Hvis man som leser ikke godtar at barnet er naivt, at det tenker i andre baner og ikke har oversikt over verden slik som den voksne leseren, vil man heller ikke godta formidlingen. Da stiller man seg over fortelleren av historien, og over historien i seg selv, fordi forfatterpersonen har valgt barnet som formidlingskanal.

Formidlingen i *Nyryddinga* fra en voksen forfatterperson gjennom Geir som forteller, forutsetter et voksent syn på barnet som andre voksne må godta. Måten Geir fremstår på er ment å skulle få en sympatiserende leserperson som mottaker. Dette forutsetter gjenkjennelse hos den voksne leseren, og dermed troverdighet. Vi har alle vært barn, og dermed vil fremstillinger av barn som virker gjenkjennelige, underbygge nettopp det faktum at forhold mellom barn og voksne alltid vil være til stede. At voksne dermed har en formening om hva det vil si å være barn, inngår som en naturlig del av både formidlingen av romanen og videre i lesningen av den. Det er derfor vi kan godta at det er et barn som er forteller i *Nyryddinga*, uten å gå til angrep på den voksne forfatterpersonen for å ha nedvurdert barnet.

*

Som grunnlag for den videre analysen av *Nyryddinga*, har jeg nå kommet frem til hvordan barnet brukes som virkemiddel i en fremstilling fra en voksen forfatterperson til en voksen leserperson. I dette ligger hvordan vi som voksne oppfatter barnet, noe som i de fleste tilfeller medfører en aksepterende holdning til barnet. Barnets syn på verden er forenklet, men i *Nyryddinga* er dette brukt som et grep for å formidle et annet virkelighetsbilde, nettopp ut fra et barneperspektiv. Så hvordan påvirker barnet fremstillingen? Hva gjør barnet med fortellingen, slik den oppfattes av den voksne leseren? Jo, barnet gjør først og fremst at vi kan godta det forenklete verdensbildet. Dette vil bli avgjørende videre når idyllens tilstedeværelse skal analyseres. Men barnet er også med på å fremkalle humor i teksten, gjennom språk og

lek. Fra barnets synsvinkel ser verden annerledes ut, og det er kanskje med på å virkeliggjøre andre aspekter også for voksne. Et mer positivt syn på verden er kanskje en av de tingene som i avgjørende grad skiller barn fra voksne.

Analyse del II

Idyll i *Nyryddinga*

Et av hovedmålene med denne oppgaven er å trekke en parallell mellom Løvåsens roman *Nyryddinga* og begrepet *idyll*. I denne delen av analysen vil derfor fokuset først og fremst knyttes til idyll. Jeg synes det er relevant med en introduksjon til idyllbegrepet generelt og benytter meg her hovedsaklig av Terry Giffords introduksjonsbok *Pastoral* (1999). Derne vil jeg gjøre rede for Mikhail Bakhtins teori om idyllens kronotop, som skal være bestemmende videre i analysen av *Nyryddinga*. Bakhtin setter idyllkronotopen i litteraturen inn i en historisk kontekst, og eksemplene han bruker er eldre verker. Idyllsjangeren har ikke hatt høy status i nyere litteratur. Men i barnelitteraturen derimot har idyllen vært et viktig og mer anerkjent element frem til i dag. Det jeg ønsker er å problematisere begrepet idyll i en samtidsroman, samtidig som jeg vil argumentere for at idyll er mulig i denne sammenhengen. *Nyryddinga* kan sies å ha mye til felles med idyllen, samtidig som den også bryter med enkelte forestillinger, og da tenker jeg blant annet på forholdet mellom utopi og litterær virkelighet.

Idyll og utopi er to forskjellige begreper som jeg mener kan forenes, fordi de begge viser til noe positivt om et utvalgt miljø. Begge begrepene har sin opprinnelse i litteraturen, men der idyllen knyttes til natur og rurale forhold, beskriver utopien et eget samfunn som er umulig. Idyllen og utopien kan sees i sammenheng i denne oppgaven fordi de begge blir brukt som adjektiver om noe som ikke er realistisk i litteraturen. Det utopiske eller idylliske i litteraturen kan ikke gjenkjennes i virkeligheten, nettopp fordi det er for godt til å være sant. Fra å være positivt ladede begrep, har de imidlertid fått en langt mer kritisk betydning. Utopien har fått mye kritikk for sitt opphav til kommunismen, og har dermed blitt forbundet med politikk og samfunn, mens idyllen ikke har fått en slik eksplisitt grunn til motstand. Likevel kan kritikken mot utopien sies å gjelde mer og mer også for idyllen, nettopp fordi begge begrepene har en felles referanse til noe urealistisk innenfor litteraturen. Russel Jacoby skriver om boken til Karl Mannheim *Ideology and Utopia* (1936), at den “justified a scepticism about utopia that has since become common coin” (Jacoby 1999: 106). Ideologikritikk har vært en del av omtalen rundt bøker som fremmer en visjon om en slags perfekt tilstand, som for eksempel *Markens grøde*. Spesielt i akademiske miljøer hvor kritikk blir dyrket har det gått hardt ut over litterær idyll og utopi. Men som Jacoby skriver: “Without intellectuals or with

recast intellectuals, utopia may fade away” (ibid 105), fordi ønsket om å gjøre samfunnet bedre lever sterkt blant de som vil gi mennesker utdanning og bedre muligheter. Med visshet om synet på idyll som en kritisk bemerkning, vil bruken av idyll i min analyse likevel ha mer av den opprinnelige betydningen, nemlig et miljø i pakt med naturen i positiv forstand.

Marta Nordheims uttalelse i NRKs anmeldelse av *Nyryddinga* er beskrivende: “når ei historie lagt til samtida kan flyttast ein eller to generasjonar tilbake i tid berre ved å endre lite grann på eitpar overflatiske samtidsreferansar, så vert det problematisk. Vi nærmar oss pastoralen” (NRK P2, 22.12.03). Det er en slik uttalelse jeg skal argumentere både for og imot. Norheim har rett i at vi kan nærme oss pastoralen eller idyllen, men det er den grunnleggende negativt ladede tonen i begrepet jeg ønsker å vurdere på nytt.

Idyll

Idyll er et ord vi i hverdagsspråket bruker om noe vi synes er harmonisk og vakkert, gjerne i tilknytning til steder eller bebyggelse som ligger vakkert til og har en forbindelse med naturen. I malerkunsten finnes ofte idylliske motiver, hvor maleriet uttrykker en mild og harmonisk naturstemning. Men i dagens litterære sjargong er det imidlertid blitt mer vanlig å bruke ordet idyll i en negativ betydning, nemlig at noe er overdrevent skjønne malt og dermed at viktige realistiske trekk utelates fordi de ikke passer inn i den *idylliske* helheten. Slår man opp *idyll* i et vanlig leksikon, viser det seg at idyll primært er knyttet til litteraturen. I Aschehougs konversasjonsleksikon står det at idyll ikke er en “bestemt litterær genre, men brukes som betegnelse for en diktning som skildrer jevne, naturlige og fredlige livstilstander” (Aschehougs konversasjonsleksikon 1974: 649).¹⁰ Idyll er altså et spesifikt litterært uttrykk. Ordet kommer fra det greske *eidyllion*, som betyr “lite bilde”, og ble opprinnelig brukt om et “kort dikt” uten noen mer spesifikk avgrensning (Lothe et al 1999: 108). Videre i konversasjonsleksikonet står det at “idyll henter som oftest sitt stoff fra landlivet, og fremstår i alminnelighet som uttrykk for en reaksjon mot en tidsalders overforfinede, nervøst oppjagede, naturfornektende kultur” (Aschehougs konversasjonsleksikon 1974: 649). Dette sier noe om den idylliske litteraturen som en reaksjon *på* og ikke en beskrivelse *av* den faktiske tilstanden. Idyll kan på grunnlag av dette på mange måter sies å være en utopisk virkelighet.

Idyll i litteraturen har en lang tradisjon, og føres vanligvis tilbake til den greske dikteren Teokrit som levde fra ca 316–260 f. Kr. Han skrev en rekke dikt med utgangspunkt i

¹⁰ Ifølge Lothe m.fl. blir idyll betegnet som en sjanger jf “idyllsjangeren”.

sicilianske hyrders sanger, og han kalte dem visstnok selv for *idyller*. Sangene besto av nostalgisk poesi som ble satt opp mot dikterens eget liv, men som ikke var en hyrdes liv. Det at dikteren skrev om hyrden uten at han i virkeligheten visste hva det gikk utpå, kan være opprinnelsen til den bruken av ordet vi har i dag, hvor idyllen ikke stemmer overens med virkeligheten. Deretter følger Vergils verk *Bucolica* (41–39 f.Kr.) som ble forbilde og utgangspunkt for idylldikterne i renessansen. Denne litteraturen blir også kalt for hyrde-diktning eller pastoraldiktning, og det er betegnende for diktningen at den skildrer drømmer, lengsler og kjærlighet. Det er ikke helt klart hvor skillet mellom idyllen og pastoralen går, men det er mulig å trekke den slutningen at pastoralen er en mer definert sjanger enn idyllen, fordi idyllen er mer generell. Men disse to uttrykksformene blir gjerne assosiert med hverandre. En mer “moderne” versjon av idyll er bondefortellingen fra 1800-tallet. Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger og svenske Carl Jonas Love Almqvists *Grimstadhamns nybygge* er gode eksempler (Aschehougs konversasjonsleksikon 1974: 649). Hit strekker altså idyllens historie seg slik den beskrives generelt, og det er helt tydelig at nyere litteratur ikke har en plass i den tradisjonelle idyllen, hvor de seneste eksemplene er fra 1800-tallet. En litt bredere dekning av pastoralen kan allikevel være relevant her, fordi pastoralen – og dermed idyllen – er en del av grunnlaget for Bakhtins teori om idyllen.

Den britiske litteratur- og miljøforskeren Terry Gifford definerer pastoraletbegrepet ut fra tre ulike synsvinkler. For det første ser han på pastoralen som en historisk litterær form eller sjanger, som begynte i poesien og fortsatte videre i dramaet og senere i romanen. Sjangeren tok i likhet med idyllen for seg livet på landet generelt, og livene til hyrder i særdeleshet. Den tidlige poesien handlet om hyrdenes samtaler rundt deres arbeid og kjærlighet, i et idylliserende landskap. Giffords andre betydning av pastoral er en bredere bruk av begrepet, og refererer til all litteratur som tar for seg landet eller naturen i en implisitt eller eksplisitt kontrast til byen (Gifford 1999: 2). I denne formen for pastoral er det dermed det generelle innholdet som er av betydning, ikke historien eller sjangeren. Den tredje typen pastoral er en skeptisk bruk av termen som rommer en nedsettende holdning til bruken av begrepet. Det vil si at pastoralen er en meget forenklet fremstilling og at den ikke gir et sant bilde av virkeligheten på landet.

I vår sammenheng er det den siste av disse formene av pastoralen som er av betydning, fordi det i dag er nettopp et slikt syn på idyll som er dominerende. Gifford ser på pastoralen ut fra vår samtid, og setter den dermed i et perspektiv som er relevant i dag. Han ser både tilbake til en tid hvor pastoralens fundament var et slags “Arkadia”, et utopisk og idyllisk land, og frem til 1700-tallet hvor en anti-pastoral oppsto i litterær sammenheng som en motbevegelse

til det idylliserte. Til sist kommer han altså inn på det han kaller for “post-pastoral” litteratur, hvor blant annet den skeptiske bruken av begrepet er innebefattet. Viktige begrep knyttet til pastoralen er blant annet “retreat and return” og eskapisme.

Because the journey to the country is written for an urban audience, there is intrinsic to the pastoral a movement of retreat and return that, if not explicit within the text, [...] is implicit in the address to an audience for whom what happens in Arcadia has some interest. Indeed, whether the author’s choice of Arcadia is classical Greece, the only-just-disappeared Golden Age, the present Golden Age, a utopian future, an Alpine summit, Antarctica, Arden or the garden, that choice will be made with its contemporary audience in mind. The discourse of retreat will exploit the location in order to speak to the cultural context of its readership. If the pastoral is successful, the audience will know that what is perceived to be happening in Arcadia has relevance for them in their own time and (urban) place, with its own anxieties and tensions” (Gifford 1999: 81-82).

Poenget med en retrett og en tilbakekomst i den pastorale litteraturen står dermed tydelig. Pastoralen er myntet på en urban befolkning, som gjennom den pastorale litteraturen får tilgang til en svunnen tid. Samtidig er den av betydning for det samfunnet de lever i, riktignok bare hvis pastoralen er vellykket på den måten at den oppfyller de krav som stilles til den. Eskapismen – eller virkelighetsflukten – ligger også i dette, i og med at en tilbaketrekning fra en urbanisert verden også kan sees på som en flukt. Men eskapismen er også ofte brukt i forbindelse med den nedsettende og kritiske betydningen av pastoralen.

Ifølge Gifford er det seks forskjellige egenskaper som en post-pastoral tekst kan inneholde, og ikke alle disse er nødvendigvis til stede i den enkelte tekst. Han mener at mange av disse elementene, som i vid forstand inneholder menneskets forhold til naturen, har sin opprinnelse i den tradisjonelle pastoralen og anti-pastoralen i litteraturen. Den første egenskapen til den post-pastorale litteraturen er respekt og ærefrykt til naturen og verden. Den andre egenskapen er det Gifford kaller en “creative-destructive” bevegelse; forhold mellom fødsel og død, død og gjenfødelse, vekst og forfall, ekstase og desillusjon (ibid 153). Det tredje punktet består av at det som skjer i mennesket, samsvarer med det som skjer i naturen. Det er en egenskap som har å gjøre med at indre og ytre sykluser er tett forbundet hos mennesket. Den fjerde egenskapen består i bevisstheten om at natur er kultur og omvendt. Gjennom kunsten forenes natur og kultur, og som Gifford skriver: “All references to nature, and not just Arcadian ones, are culturally constructed” (ibid 161). Dermed vil det som er skrevet, alltid være kulturelt avhengig. Den femte egenskapen har å gjøre med at gjennom bevissthet kommer også samvittighet, og dette er igjen nært knyttet til den sjette og siste egenskapen Gifford nevner i forbindelse med den post-pastorale litteraturen, nemlig økofeminisme. Det siste punktet er mer politisk orientert enn de andre, og har mye til felles

med det Gifford kaller “grønn litteratur”. Miljøproblemer i litteraturen er en utvidelse av post-pastoralen, som har tilknytning til naturen, men som fort kan miste sin makt og bli redusert til propaganda. Disse seks egenskapene er på mange måter forslag til hvordan pastoralen kan sies å eksistere i litteraturen i en tid hvor den opprinnelige pastoralens form er gått ut på dato.

Gifford stiller noen interessante spørsmål som er ment å rettes mot pastoralen i dagens samfunn. Han spør om kanskje den litterære pastoralen i reiselitteraturen har erstattet pastoralen om Arkadia, om Arkadia er en form som kan produsere en “kompleks pastoral” i dag, eller om post-pastoralen har formørket den klassiske pastoralen som en levedyktig form. Han etterspør også et begrep i dag om litteratur som trekker seg tilbake til naturen, etter at postmodernismen har utvasket alle litterære kategorier. Gifford nevner også at den sentimentale pastoralen kan komme til å etterfølge den post-pastorale litteraturen. Dette virker som en ønsket mulighet i forfatterens øyne, da han konkluderer med at den sentimentale pastoralen ikke er død. Det store problemet vi har i dag med å skille mellom det landlige og det urbane, forsterker behovet for “retreat and return”, og for litteratur som fremhever dette. Ifølge Gifford finnes det også eksempler på at dette eksisterer i nyere litteratur. Det kan også virke som at han forsøker å bekjempe den negativt ladede betydningen av pastoralen, nemlig at den er forenklet og begrenset i sin idyllisering av livet på landet.

Yet other commentators have taken the view that because nostalgia is an essential element of Arcadia, the pastoral is always a backward-looking form. But while this may be true for most pastorals, there is also a more complex set of tensions within the construct. To the extent that pastoral represents an idealisation, it must also imply a better future conceived in the language of the present. Just as the country location enables a direct or indirect critique of the town, and the evocation of a past Golden Age has implications for the present, so this must also have implications for an ideal notion for the future. If this were not the case, the pastoral would lose its oppositional potential (ibid 36).

Gifford åpner hermed for mulighetene for en fremtidsrettet og nåværende pastoral, og det samme kan også gjelde for idyll. Pastoralen blir en form som på denne måten kan stå i motsetning til den urbaniserte verden, og fungere som en kritikk av denne, samtidig som den kan tilføre nye verdier. Mulighetene er mange, og Giffords brede dekning av begrepet står i motsetning til den vanlige oppfatningen av idyll i dag, som gjerne tilsvarer kun den skeptiske og nedsettende varianten.

Idyllens kronotop hos Bakhtin

Mikhail Bakhtin (1895-1975) skrev mellom 1930 og 1940 det uferdige prosjektet *Dannelsesromanen i realismens historie*. Dette omfatter kapittelet om “kronotopen” som i dag er utgitt

separat i *Det dialogiska ordet*¹¹, som ble utgitt i svensk oversettelse i 1990. Bakhtin er en av de få litteraturteoretikerne som går inn på detaljer i den idylliske litteraturen. Han kategoriserer og redegjør for idyllens utvikling, og hans inndeling er anvendelig i forhold til min analyse av *Nyryddinga*.

Kronotop, som i naturvitenskapen betyr “tidrom”, er et begrep Bakhtin bruker for å betegne relasjonen mellom tid og rom i litteraturen. I litteraturen opptrer både tid og rom, men på en annen måte enn i virkeligheten. Vi får presentert en kunstnerisk fremstilling av fenomenene som opptrer forskjellig i ulike deler av litteraturen. De to kategoriene tid og rom er gjensidig avhengige av hverandre, men det er kombinasjonen av disse som gjør at teksten kan beskrives og analyseres ved hjelp av begrepet kronotop (Lothe et al 1999: 135). Ifølge Bakhtin forenes tid og rom til en helhet som er av stor betydning for de ulike litterære sjangrene. Han skriver at kronotopen er en forutsetning for ulike sjangere og ulike litterære epoker, og at kronotopen også er bestemmende for det bildet vi har av mennesker i litteraturen. Per Thomas Andersen sier i innledningen til boken *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipul*¹² (2006) at Bakhtins kronotop-begrep er fornyende, ved at det ”inspirere[r] til spesifikk oppmerksomhet mot tids- og romkategoriene i romanen” (Andersen 2006: 11). Tidsaspektet i litteraturen har imidlertid narratologien rettet søkelyset mot, mens det har vært langt mindre fokus på romaspektet. Derfor er Bakhtins vektlegging av begge aspektene i samsvar med hverandre av avgjørende betydning innenfor litteraturteorien. Andersen hevder også at mange av spesifikasjonene av kronotopen er nært forbundet med betegnelsen *motiv* i litteraturvitenskapelig sammenheng. Dette gjelder også for den kronotopen som skal være gjeldende videre her, altså idyllens kronotop.

I sitt hundre og femti sider lange kapittel om kronotopen, går Bakhtin inn på ulike undersjangerer av romanen. En av disse undersjangrene har Bakhtin tatt frem under tittelen “Idyllens kronotop i romanen”, og det er denne kronotopen jeg skal diskutere i forhold til Løvåsens *Nyryddinga*.

¹¹ Jeg refererer til en svensk utgave av boken, den jeg selv bruker. Den svenske versjonen skriver Bakhtin med c, altså Bachtin, men jeg skriver allikevel Bakhtin slik det er bestemt at det skal skrives på norsk. Den finnes også i en engelsk oversettelse, men ingen norsk.

¹² Heretter betegnet som *Identitetens geografi* i senere referanser.

Fellestrekk ved idyllen

Ifølge Mikhail Bakhtin finnes det fire typer “ren” idyll: kjærlighetsidyll, jordbrukets arbeidsidyll, håndverkets arbeidsidyll og familieidyll¹³. Disse fire typene går ofte over i hverandre og/eller blandes. Historisk sett er ofte kjærlighetsidyll satt i sammenheng med familieidyll. Familieidyll opptrer sjelden i ren form, men har stor betydning kombinert med for eksempel arbeidsidyll. Slik blandes de ulike rene idyllene i forskjellige romaner til forskjellige tider. Det er allikevel tre viktige trekk ved idyllen som er felles for alle typene, og det er: 1) en tilknytning til rommet, eller rettere sagt en bestemt plass¹⁴ i rommet, 2) viktigheten av livets grunninnhold, som fødsel, mat, søvn, kjærlighet, reproduksjon og død, og 3) menneskets nære tilknytning til naturen.

I idyllen samles menneskenes liv på en bestemt plass, som regel i hjemmet. Det er en plass som i seg selv er en egen isolert verden, avskilt fra resten av verden. Tiden på en slik plass oppløses, og blir isteden generasjonenes sykliske tid, hvor mennesker har vært innenfor samme rom i generasjoner og skapt sin egen tid. Livets og tidens egen rytme består av fødsel og død, voksne og barn, som lever side om side i et felles tidrom. Både tid og rom forenes gjennom plassen samt den sykliske tiden på denne plassen. Dette er kanskje det viktigste ved idyllens kronotop.

Platsens enhet närmar och förenar vaggan och graven, barndomen och ålderdomen, livet som olika generationer levt på samma plats, under samma betingelser, seende samma saker. Denna uppmjuking av alla tidsgränser, som bestäms av platsens enhet, bidrar väsentligt till att skapa den cykliska tidsrytm som karakteriserar idyllen (Bakhtin 1997: 137).

Ifølge Bakhtin er det idylliske livet uatskillelig fra nettopp en slik plass i rommet.

Livets grunninnhold – betegnet som fødsel og død, kjærlighet og ekteskap, mat og drikke – er også blant de viktigste faktorene i et idyllisk liv. Det finnes, ifølge Bakhtin, ikke noe hverdagsliv i idyllen, fordi det som kan oppfattes som hverdagslig i andre historier, er selve det viktige i idyllen. Mat og drikke knyttes i idyllen til familien, og virker samlende. Ved måltidene møtes hele familien, i alle aldre, og Bakhtin peker spesielt på forholdet mellom mat og barn. Barnet skal på samme måte som planten vokse og gi nytt liv. Barnet er

¹³ I de følgende to underkapitlene vil jeg i hovedsak referere Bakhtins kapittel om “Idyllens kronotop i romanen” (s.136-146), og skriver derfor ikke kildehenvisninger annet enn ved direkte sitater.

¹⁴ Det har blitt satt spørsmålsteget ved om det er riktig å skrive “plass” i denne sammenhengen, siden jeg bruker en svensk utgave av Bakhtin, og det dermed ville vært naturlig å oversette “plats” med “sted”. Per Thomas Andersen bruker imidlertid også “plass” om det spesielle stedet i idyllens kronotop i sin bok *Identitetens geografi*. Derfor ser jeg det som legitimt å bruke den samme oversettelsen, og bruker dermed “plass” om det spesielle stedet i kronotopen og “sted” om et tilfeldig sted, altså mer generelt.

en følge av befruktning og avling, og har i denne sammenheng stor betydning for livets idyll. Samtidig består barnets liv hovedsakelig av mat i tillegg til søvn og kjærlighet, og viktigheten av mat blir dermed mest synlig hos barnet. Denne vektleggingen og oppfatningen av barnet har mye til felles med Rousseaus barndomsbilde¹⁵. Livets realiteter blir fremstilt sublimt i den idylliske litteraturen, ikke realistisk. Deler av hverdagslivet utelates derfor helt, som for eksempel toalettbesøk eller lignende, mens de viktigste bestanddelene består, slik som maten og kjærligheten.

Forholdet mellom menneske og natur gir seg størst uttrykk i jordbrukets arbeidsidyll, men er viktig i alle typer idyll. Her finnes en ekte, reell forbindelse mellom menneske og natur som ikke nødvendigvis er metaforisk. Jordbrukets syklus er i samsvar med naturens syklus, og natur og menneske er et produkt av hverandres eksistens. Dette forholdet er igjen nært knyttet til det første punktet som ble nevnt, nemlig stedets betydning, hvor rytme og kretsløp veves sammen til en selvstendig idyllisk tilværelse.

Idyllen har ifølge Bakhtin hatt stor innflytelse på romanens utvikling opp gjennom historien, og den tar fem forskjellige retninger:

- 1) Den idylliske tidens innflytelse på den regionale romanen
- 2) Idyllens innflytelse på den sentimentale romanen
- 3) Idyllens innflytelse på alle slags romaner (dvs det Bakhtin kaller “mannen av folket” i alle typer romaner)
- 4) Idyllens innflytelse på familieromanen og generasjonsromanen
- 5) Idyllens ødeleggelse

Idyllens innflytelse på romanens utvikling

Den regionale romanen har en åpenbar tilknytning til idyllen, fordi den forholder seg til et begrenset, lokalt område, hvor generasjonenes bånd står sterkt. Også i den regionale romanen finner man bønder, håndverkere, lærere og prester som helter, slik de er det i idyllen. Den idylliske relasjonen mellom tid og rom, hvor livets rytme er forbundet med naturens rytme, står sentralt i den regionale romanen, samt hverdagslivets betydning som egen historie. Bakhtin peker på de ideologiske sidene ved det lokale, som språket, troen, moralen og sedvanen, som utpregede faktorer ved den regionale romanen. Allikevel har den regionale romanen sine begrensninger. Karakterene fremstilles ensidig og er ikke i utvikling med en

¹⁵ Jf kapittel om det romantiske barndomssynet, side 30.

fremtidsrettet tid i romanen. Isteden tviholder de på den forgangne tiden, og forsøker å bevare den tiden som er døende. De står derfor stille på ett og samme punkt i historien og den historiske utviklingen. Bakhtin kommer inn på nettopp dette i forbindelse med den historiske inversjon og folklorens kronotop. I den historiske inversjon snus tiden på hodet og fortiden glorifiseres som for eksempel i myter om paradiset og om en svunnen gullalder. I et slikt uttrykk berikes nåtiden og fortiden på fremtidens bekostning. Tidsforståelsen i idyllens kronotop kan også sies å ikke være veldig fremtidsrettet, i og med at den er forbundet med sykluser som går igjen og dermed holder fast ved fortiden. Det virker likevel som om Bakhtin mener idyllens tid er mer fremtidsrettet enn tiden i den regionale romanen. Livsfornyelsens prinsipp, som er så viktig for idyllen, er i den regionale romanen ikke til stede i samme grad som for eksempel i den sentimentale romanen.

Den sentimentale romanen er spesielt knyttet til Jean-Jacques Rousseaus romaner og plasserer de basale verdiene natur, familie, kjærlighet og død opp på et høyere plan, slik at de står som de evige og store kreftene som råder over livet selv, samtidig som disse kreftene retter seg mot individene, og gjør at ethvert menneske må gi seg hen og underkaste seg. Kjærligheten – som står sentralt i den sentimentale romanen – går fra å være knyttet til det nære, altså familien, slekt, barn og mat, til å være en uendelig stor kraft hos de elskende, som igjen er knyttet til store krefter som natur og død. Helten i den sentimentale romanen holder seg på samme utviklingsnivå som resten av samfunnet, men han kan forlate denne kulturen helt, til fordel for et primitivt liv, med enkle mennesker. Dette sees igjen på som en kritikk av samfunnet i samtiden, både en kritikk mot det føydale hierarkiet, men også mot den borgerlige, egoistiske delen av samfunnet.

Tjenestefolk og andre skikkelser i litteraturen som kan knyttes til “*mannen av folket*”, har også et idyllisk utgangspunkt, ifølge Bakhtin, fordi de er bærere av idylliske verdier. De har ofte en visdom om liv og død som de øvre klassene mangler i det samfunnet som skildres. De er symbolet på det evig produktive arbeidet, samtidig som de forbindes med mat, drikke og kjærlighet. Den typiske “mannen av folket” finner man for eksempel i romaner av Charles Dickens.

I *familie- og generasjonsromanen* utgjør idyllen den mest grunnleggende kjernen, da jo familien selv står i fokus. Men her peker Bakhtin på at det har foregått en enorm omarbeiding av idyllbegrepet, fordi familieromanens familie ikke lenger er en idyllisk familie. Plassen – som har så stor betydning for idyllen – blir i familieromanen istedenfor å være et isolert og avgrenset område, til et hus i byen, som er en del av den faste kapitalistiske eiendommen. Helten i familieromanen har som mål å skaffe seg en familie og en materiell

posisjon ut fra et heller dårlig utgangspunkt. Romanen tematiserer overgangen fra noe stort og fremmed til den trygge statusen en familie gir. Bakhtins bilde på forekomsten av idyll i familieromanen er at “i den stora, kalla och främmande världen finns utströdda varma platser, med mänsklighet og godhet” (Bakhtin 1997: 143). Han kaller likevel denne typen idyll for utvannet og snever, fordi den ikke har de klassiske trekkene som plassens betydning og kontakt med naturen, kun en samlende og trygg familiekontekst som i tillegg er preget av materielle verdier. Materielle verdier hører ikke hjemme i en idyllisk tilstand, slik Bakhtin fremstiller det. I motsetning står mer edle verdier som menneskelighet og samhold.

Idyllens ødeleggelse er ifølge Bakhtin et av litteraturens største hovedtemaer på slutten av 1700-tallet og videre inn på 1800-tallet¹⁶. Det som kan sies å ha ødelagt den idylliske verden, var den nye kapitalistiske verden, hvor penger og industrialisering overtok for den tidligere menneske- og naturbaserte verden. Arbeidet ble mekanisert, og var ikke lenger arbeid for egen overlevelse, men for penger. Motsetningene mellom den store og fremmedgjørende verden og den lille og lukkede verden i idyllen, ble fremtredende. Bakhtin selv skriver at “Denna småvärld, dömd till undergång, ställs mot en stor, men abstrakt värld, där människorna är splittrade, egoistiskt slutna och egennyttigt praktiska” (Bakhtin 1997: 144). At den lille verden, som jo idyllen ifølge Bakhtin består av, er dømt til undergang, gjør idyllens ødeleggelse til et faktum i det moderne samfunn. Etter den kapitalistiske verdens inntog, måtte den store verden gjøres familiær, og en ny tilnærming til naturen måtte finne sted. Men det ble ikke det begrensede og idylliske lille stedet som ble opprettet på nytt, det gamle idylliske forholdet forble oppløst. Romanen har isteden skildret menneskets liv i et kapitalistisk samfunn, og i problematiske forhold, slik vi kjenner fra og med det moderne gjennombrudd på slutten av 1800-tallet.

*

Nyryddinga kan ikke uproblematisk plasseres inn under en av disse fem ulike romantypene. Den er verken en ren familieroman eller en ren regionsroman, selv om den kan sies å ha trekk fra begge. I og med at *Nyryddinga* er en roman skrevet i 2003, hører den hjemme i en tid hvor idyllens ødeleggelse er det mest nærliggende. Det er først og fremst de tre hovedingrediensene som går igjen i alle typer idyll; plassen, de basale verdier og forholdet mellom menneske og natur som er avgjørende for idyllen i *Nyryddinga*. De går igjen i de fem

¹⁶ I Norden kan man nok regne noe senere.

ulike romantypene, og de går igjen i de ulike typene av idyll som Bakhtin vektlegger: kjærlighetsidyllen, familieidyllen, jordbrukets arbeidsidyll og håndverkets arbeidsidyll. Slik jeg ser det, er det disse fire typene som er rene idyller, og som igjen forekommer enkeltvis i de forskjellige romantypene. Det er nærliggende å tenke seg at den sentimentale romanen har en hovedvekt av kjærlighetsidyll, mens den regionale romanen kan ha elementer av både arbeidsidyll eller familieidyll hvor plassens betydning er avgjørende. *Nyryddinga* er en roman som har mye til felles med de ulike idyllene, og den kan sees på som en ny type roman med innslag av idyll, nemlig den moderne norske bygderomanen¹⁷. Riktignok er den en uvanlig bygderoman fordi samtidens bygderomaner i Norge som regel ikke presenterer det idylliske. Likevel kan *Nyryddinga* på flere måter knyttes til Bakhtins idyllteori.

***Nyryddinga* som idyllkronotop**

Jeg vil i det følgende analysere hvordan romanen *Nyryddinga* forholder seg til idyllen. Jeg vil både studere hvilke elementer som kan sies å passe med det Bakhtin skriver om idyllens tilstedeværelse i romanen, og peke på trekk ved romanen som bryter med dette. Jeg vil allikevel fastholde at idyllen er til stede, og argumentere for det.

I fortellingen til Geir er det mye som ligger nært opp til Bakhtins idyllkronotop. Grupperingen som Bakhtin gjør når han deler idyllen i fire, vil jeg her slå sammen til tre: familieidyll, arbeidsidyll og kjærlighetsidyll. Arbeidsidyllen vil i dette tilfellet være mest representert av jordbruksarbeidet, men det hender også at håndverk er en del av arbeidet til bonden. Disse to smelter derfor sammen til en. *Nyryddinga* er et godt eksempel på en tekst hvor flere typer idyll er til stede samtidig. Ut fra Geirs fortelling kan alle de tre kategoriene sies å være representert, men med utgangspunkt i barnets naive fremstilling. De blandes og er vanskelige å skille fra hverandre. Jeg vil derfor se på forekomsten av idyll og på hvilken måte idyllen blir presentert, og prøve å dele inn i ulike typer idyll, til tross for at de glir over i hverandre. Jeg mener også at religion har en betydning for idyllen i denne romanen. Dette vil jeg derfor se nærmere på til slutt i kapittelet.

Plassen, generasjonene og syklusene

I *Identitetens geografi* skiller Per Thomas Andersen mellom plass-polygami og plass-monogami. Betegnelsen plass-polygami har han hentet fra et avsnitt i en bok av Ulrich Beck,

¹⁷ Betegnelsen bygderoman blir brukt om *Nyryddinga* i bl.a. *Filologen* 2/2004.

som tar for seg en globalisering av biografien, hvor menneskene ikke tilhører ett sted, men to eller flere. Det er altså snakk om mennesker som føler seg hjemme på forskjellige steder i verden, enten fordi de må eller fordi de vil. I motsetning til dette står altså plass-monogami, hvor Andersen plasserer Knut Hamsuns *Markens grøde* som et insisterende moteksempel til plass-polygamien (Andersen 2006: 15). En slik stedbunden fortelling finner vi også i Løvåsens *Nyryddinga*.

I løpet av historien som blir fortalt, befinner vi oss innenfor et begrenset geografisk område. Det er gården til Geirs familie som er sentrum i fortellingen, og den omkringliggende skogen, åkrene og elven. Gården fremstår i romanen som en egen verden for Geir, slik Bakhtin beskriver plassen i idyllen. Det er husene med låven, tunet og skogen hvor han har bygd hytte og laget en egen lekegård med Finn. Familien har også en koie i tømmeraskogen og en seter på fjellet hvor sauene beiter om sommeren, som kan regnes som en del av gården. Innenfor radiusen til fortellingen ligger også nabogården, der Geirs bestevenn Finn bor, og bygda, hvor Geir går på skole. Lenger bort drar aldri Geir, men vi får også et forhold til “byen” (Oslo), hvor far drar til legen, og hvor byjenta Live kommer fra. Det er altså disse fysiske stedene som er skildret i boken, men bare Geirs hjem – gården – kan sies å være forbundet med *plassen* i Bakhtins idyllkronotop. Plassen er som nevnt felles for alle typer idyll i litteraturen, og er derfor av stor betydning i denne sammenhengen. Plassen utfyller rommet i kronotopen. Det stedet som skildres i boken blir aldri navngitt, men ut fra landskapsbeskrivelsene, hvor tømmerfløterne sender tømmeret ned elva hvert år, er det grunnlag for å si at stedet ligner på Sigmund Løvåsens hjemkommune Trysil¹⁸.

Plassen i *Nyryddinga* er det stedet hvor hovedpersonen Geir er født og oppvokst. Det er hans egen lille, beskyttede verden, hvor alt han trenger i sitt liv finnes samlet på ett og samme sted. Det som ligger utenfor denne radiusen er i større eller mindre grad fremmed for ham, og kan karakteriseres som unødvendige eller i flere tilfeller fraværende. Der gården blir beskrevet som det trygge i Geirs tilværelse, står byen som den rake motsetning. De få gangene byen blir nevnt, er det med avstand og uvitenhet. Beskrivelsen av menneskene i byen er for Geir slik: “Dei var alvorlege der inne, satt på trikken og stira framfor seg med trøtte auge. Dei tenkte nok mykje der inne i byen. Akkurat som ølgubbane gjorde på kafeen. Men i byen svelgde dei ned dei vonde tankane med narkotika. Dei låg på gata og åt narkotika” (s. 43). Motsetningen til gården er helt tydelig; det er en fremmed og kald verden Geir beskriver, en verden som han ikke vet noe om. Espen A. Eik nevner i sin anmeldelse i *Filologen* 2/2004 at

¹⁸ Jeg kommer ikke til å gå videre inn på noen biografisk lesning av romanen, selv om det på flere områder er grunnlag for det.

dette er et av de mindre vellykkede forsøkene på å fremstille barnets fortelling. Han skriver at det “er veldig karikert og blant bokens svakere punkter” (Filologen 2/2004: 49). I denne sammenhengen mener jeg heller at det understreker den naive uvitenheten som helt klart viser barnets begrensede innsikt. Det at noe er fremmed og noe annet er kjent og kjær, kan sies å være helt typisk for et barns skildring. Det fremhever og vektlegger i stor grad den idylliske plassens betydning for den som forteller.

I Per Thomas Andersens lesning av *Markens Grøde* (2006) viser han hvordan byen fremstår som en direkte trussel mot idyllen, mot utopien Sellanrå. Motsetningene mellom byen og Sellanrå blir avgjørende i form av ulike verdier. Andersen skriver at byen blir et emblem for selve moderniteten. En slik type motsetning finner vi ikke i *Nyryddinga*. Her er ikke byen en motsetning i form av en trussel mot idyllen, byen fremstår bare som en fremmed, og kanskje lite forståelsesfull verden. Moderniteten er på mange måter integrert i Geirs univers. Allikevel er det en ting ved motsetningen by og idyll hos Andersen som også her gjør seg gjeldende, og det er forholdet til kroppen. “Bykroppen” er ifølge Andersen forfinet, med slanke, hvite hender, gjerne “pen”, mens idyllkroppen er “en grov arbeidskropp; den er sterk, stygg og lukter bonde” (Andersen 2006: 31). I *Nyryddinga* har både Geir og far en idyllkropp av denne typen. “Vi vart tilklint på både kleda og hendene, og eg visste at lukta ikkje forsvann frå fingrane sjølv om vi vaska oss både to og tre gonger om kvelden. [...] Det er ikkje alle som liker møkk. Bare linerla og eg, og far” (s. 19). Det ligger en stolthet i holdningen til kroppen, og den er med å skille mellom by og land. Men Geir blir ertet på skolen for at det lukter møkk av ham; det er ikke “fint” engang i bygda. Allikevel er det en stolthet, en slags yrkesstolthet, som Geir kanskje ikke forsvarer høyt, men som han i hvert fall tenker inni seg.

Betydningen av generasjonene var som nevnt en viktig del av idyllen ifølge Bakhtin, fordi generasjonene symboliserer den tiden som har gått på plassen, og dermed forener tid og rom til idyll. På gården i *Nyryddinga* er generasjonenes liv representert, og barnet Geirs forestilling om at han er den neste i rekka, kommer svært tydelig frem.

Egnet hadde egentleg vore dobbelt så stort før i tida, men halvparten hadde ikkje vore i bruk på over tretti år. Det hadde vaksi til med kratt og småbjørk. I fjor hadde far hoggi av alt i saman, og i år skulle vi dyrke det opp på nytt. Akkurat slik oldefar hadde dyrka opp jorda heime. Vi skulle rive opp alle røtene, og plukke bort alle steinane.

Det skulle ikkje stoppe opp her sjølv om far var borte. Eg visste kva eg skulle gjera, det var ingen vits å gå her og vente (s. 44).

Oldefaren til Geir har ryddet jorda før, på samme måte som Geir og faren nå skal lage nyrydding av vill mark. Oldefaren har med eget slit bygget den gården familien nå bor på.

Dette at forfedrene står bak plassens eksistens, gjør at generasjonenes innvirkning på det nåværende livet på gården blir ekstra tilstedeværende.

Arbeidet følger generasjonene og danner en syklus på det samme stedet, den samme gården. Syklusen i store deler av arbeidet blir av Geir kalt *runden*: “Eg kunne den runden. At vi gav sauene høy, og at det kom att som gjødsel som vi kunne spreie på pløya slik at det nye graset voks bra, slik at vi fekk mykje høy å gi sauene til vinteren att. Og så var det på’n igjen. Tok nok aldri slutt, den runden” (s. 18). Denne runden må gjøres hvert år, og har antagelig blitt gjort hvert år bakover i tid av forutgående generasjoner. Generasjonenes syklus knyttes sammen med naturens syklus, og forholdet mellom mennesket og natur blir av stor betydning. Bonden må alltid forholde seg til naturens gang, både når det gjelder dyr og planter, samtidig som dette gjelder for menneskene selv. Generasjonenes syklus består av fødsel, ekteskap, reproduksjon, og død som gjentar seg i hvert ledd i det som er idyllkronotopens tid. Arbeidets syklus på gården slik den fremstår med sine gjentakelser hvert år, kan minne om akkurat det samme bare i mindre format. Det er naturen som blir født, reproduseres og dør hvert eneste år, med hjelp av menneskene og det arbeidet de gjør. Syklusene fremheves gjennom hele romanen, og er derfor en av de viktigste likhetene med Bakhtins teori.

Forholdet mellom fortid og fremtid er en viktig del av syklusens gang, fordi sirkelen som går rundt ikke har noen slutt. Den reelle nåtiden i syklusen på gården er den tiden bonden styrer, og hvor han er virksom i sitt yrke. For Geir, som bare er elleve år, er det tydelig at hans tid ikke er der enda, men skal komme. Fremtiden står derfor enda sterkere enn fortiden i *Nyryddinga*, og historien kan dermed ikke kritiseres for historisk inversjon, slik som den regionale romanen ifølge Bakhtin. Geir forbereder seg til den tiden hvor han selv skal overta og bli den neste bonden i generasjonenes syklus. Det som fyller mye av Geirs tanker, er nettopp bekymringer om fremtiden, og hans egen tid som voksen. “Eg kunne alt det som far gjorde. Var bare nokre småting att, slik som å stille inn kunstgjødselspreiaren og plojen og å veta når eg skulle pare sauene. Elles kunne eg det. Hadde god tid til å lære det siste før eg skulle overta” (s. 26). Det viser seg i de nevnte sitatene hvordan Geir nærmest maner frem det faktum at han skal overta, og at han *vet* og *kan* det som kreves av ham. Dette viser seg også i alle tanker, i leken til Geir og Finn og i forelskelsen til Live.

Det er faren til Geir som har sin *nåtid* i posisjonen som bonde på gården. Geirs beundring for faren er enorm, og er også et av bokens viktigste budskap. For Geir er faren et bilde på menneskets kontroll over naturen, og han er det mennesket som gjør gården til det den er og oppfyller plassens tilstedeværelse. Men han er også et bilde på den Geir selv ønsker å bli. Det er i farens fotspor han selv skal følge, og faren er derfor Geirs største forbilde. “Han

styrde både skogen og dyra, far” (s. 114). Farens sykdom er derfor også Geirs største bekymring. Det føles som et stort ansvar for Geir at faren er syk, fordi han vet at han selv må ta på seg en del av arbeidet, og at tiden hvor han selv må overta det hele er nær.

Det er vanskelig å skille mellom plassen, menneskene og arbeidet i *Nyryddinga*. Arbeidet på gården er knyttet til plassen og omvendt, de utfyller hverandre slik natur og menneske gjør i idyllen. Plassen er avhengig av alle komponentene for å utgjøre en fullverdig verden for de som lever der.

Arbeidsidyll

Arbeidet som blir utført på gården er blant annet å fôre, klippe og passe på sauene, å klippe gress og sette opp hesjer og å rydde stein ut av åkeren. Alle deler av arbeidsprosessen er av lik viktighet, og blir gjengitt i romanen. Det som også hører til arbeidet på gården er slakt av dyr, både til mat og hvis noe har gått galt. Dette er et arbeid hvor hele familien er involvert, og det beskrives som like naturlig for Geir som å pløye jorda. Det er allikevel først og fremst faren til Geir som er knyttet til arbeidet på gården. Det er han som er ansvarlig for at alt blir ferdig til riktig tid, og har oversikten over alt arbeidet. Geir selv har akkurat kommet i en alder hvor han kan delta aktivt i arbeidet, og være til hjelp og avløse faren i enkelte arbeidsoppgaver. Følelsen av å faktisk kunne gjøre noe fra eller til, står sterkt i Geirs bevissthet.

Familien er glad i hvert enkelt dyr på gården, men det at dyra må slaktes oppfattes som en del av “runden” for Geir. Slakt blir en del av arbeidsidyllen som alt annet, og den medlidenheten og skyldfølelsen man kunne forventet å finne hos barn i dag er fullstendig fraværende. Slaktet av Hr. Nelson – vårens første lam – har en sentral plass i boken: “Nelson skulle bli blodpudding med rosiner og brødbitar i. Slik som bare mor kunne laga. Nesten det beste eg visste” (s. 123). Arbeidsprosessen blir skildret uten å unngå detaljene:

Bror min var litt skeptisk i starten. Han sto bak mor og såg på, men det vart fart i han da han såg kor mykje rart som fans inne i ein sau. Tarmar å dra i og hjerte å trykke på. Eg rørte og rørte i bötta. Det skumma seg på toppen.

Bror vart skeptisk att da far hogg av klovane, men han fann fort ut at dei var fine å laga spor i sandkassa med.

Eg rørte (s. 123).

Videre går far i gang med både sag og øks på skrotten, mens mor begynner på blodpuddingene. Dette er scener man kunne tenke seg ikke hørte hjemme i idyllen, snarere tvert imot. Alt arbeid som hører til på en gård, blir i *Nyryddinga* en del av hverdaghistorien, og

dermed en del av idyllen som en harmonisk helhet. En litt skeptisk lillebror er det eneste som peker mot at dette ikke nødvendigvis er hyggelig. Skildringen av dyredrap er som regel forbeholdt andre sjangere som for eksempel skittenrealismen, og jeg vil komme tilbake til slike scener i den forbindelsen¹⁹. Her blir imidlertid det å skaffe seg mat en del av livets syklus. Forskjellen er at det ikke blir skildret som noe grusomt i *Nyryddinga*, snarere som noe nødvendig og respektabelt. Det er en ny type arbeid som ikke er blitt gjort på et år, og som dermed bringer med seg både spenning og glede. Riktignok påpeker Geir mot slutten at de fryser ned Nelson og venter litt med å spise ham, slik at de ikke vet at det er nettopp ham de spiser. Men Geir er fullstendig klar over at det bare kommer noe godt ut av det hele. *Runden* som gjelder for dyrene er at de blir født, matet, passet og så slaktet, for deretter å bli til god mat for hele familien. Far utfører slaktingen, Geir selv rører og hjelper til, lillebror leker og mor lager maten. På denne måten involverer alle seg i arbeidet; det blir samlende for familien på samme måte som for eksempel et måltid. Nettopp et slikt syn på arbeidet mener jeg forsterker idyllens tilstedeværelse i en moderne bygdeskildring, slik som *Nyryddinga*, heller enn å ødelegge den. En naturliggjørelse av det vi i dag synes er ekkelt eller grotesk, forsterker inntrykket av at fortellerens liv er nettopp idyllisk.

Bakhtin skriver at det ikke-mekaniserte arbeidet er en viktig forutsetning for idyllen, som er med på å gjøre det kapitalistiske samfunnet til en del av “idyllens ødeleggelse”. Det mekaniserte arbeidet skiller tingen fra selve arbeidet, ifølge Bakhtin, og mener kanskje med det at det skiller mennesket fra naturen og dermed virker fremmedgjørende. I *Nyryddinga* er det maskiner som gjør selve jobben i de fleste av arbeidsoppgavene, slik det moderne jordbrukssamfunn er i det skildrede tidspunkt rundt 1980-tallet. Men det legges ikke skjul på hvilket slit det allikevel er for mennesket å være arbeidende bonde. Geir og faren må ut i all slags vær, steinene må fjernes fra åkeren for hånd, og hesjene setter de fremdeles opp på gammelt vis. Det er arbeid som står i nær fysisk kontakt med naturen i motsetning til det meste av arbeid i dag. Buntemaskinene lager høyballer og de trenger traktor til å pløye med. Far bruker motorsag til å hogge ned trærne, og de klipper sauene med klippemaskin. Likevel er dette bare redskaper bonden trenger for å få gjort jobben. Det kan sies å være et likeså sterkt forhold mellom menneske og natur i denne skildringen, som det er fra tidligere bondeskildringer før maskinenes inntog. Det viser bare hvordan mennesket står bak maskinene, og styrer dem, med både svette og møkk som følge. Etter at høyet er tørket og buntet må det stables inne på låven for å stå tørt:

¹⁹I kapittel om “*Nyryddinga*. En ny idyll?” side 88.

Finn og eg var inne på låven, sto oppe i kaggen og stabla etter som far kasta opp åt oss. [...] Vi var heilt oppunder taket no, stabla over bjelkane som vi nesten ikkje torde ake oss ut på når låven var tom og djup.

Sveitten sila, far kom med enda eit lass. I lysstrimene frå sprekkane i veggen såg vi at det var tett med høystøv rundt oss. Vi pusta det inn, det klistra seg fast i dei sveitte overkroppane våre både inni og utpå (s. 57-58).

Eksempelet viser hvordan arbeidet fremstilles, og at maskiner ikke kan gjøre alt. Maskinene tar ikke nødvendigvis bort arbeidsidyllens eksistens, snarere tvert imot.

Det er ett faremoment som gjennom hele boken truer den idylliske tilværelsen, og det er sykdommen til far. Og nettopp det at faren til Geir har et svakt hjerte, går først og fremst ut over arbeidet. Dette viser hvordan alt henger sammen i romanen. Når far er syk, får han ikke arbeidet så hardt som han må for at driften på gården skal gå rundt, og uten arbeidet er heller ikke gården en plass i betydningen til Bakhtin. Vi forstår at Geirs bestefar også hadde et svakt hjerte, og at han døde av nettopp det. Det har kommet frem at det samme gjelder for far, og at han kanskje ikke lenger kan jobbe så hardt som livet på gården krever. Sykdommen er altså nok en ting som forfølger generasjonene, og som går i arv. I forbindelse med sykdommen er det altså en rekke tanker og situasjoner som for Geir bryter med alle ønsker og håp. Tidlig i romanen kommer temaet opp ved en familiesamling.

– Vi har prata på at vi kanskje må trappe ned litt, på drifta, sauene altså.

– Kanskje slutte heilt, sa far og såg ned. – Det fins mykje anna eg kan gjera. Eg kan bli snikkar eller så. Vi skal nok finne på noko. Så får du meir fri, du òg, og vi slepp å slite ut oss på seige røter borte på nyriddinga, sa han og dulta meg i sida mens han prøvde å smile att. – Vi får meir tid åt andre ting.

Hjertet slo hardt og tårene rann alt nedover kjakane mine. Dei såg på meg med rare auge. Noko måtte ut, noko meir enn tårer. Og det kom eit *nei*. Eit langt og høgt *nei* som eg skreik inn i skjorta til far (s. 49).

For et barn som drømmer om å bli bonde slik som far og overta gården med full drift, og som gjerne i en alder av elleve år kunne tenke seg å ta det tyngste arbeidet så far kan hvile, er dette det verste budskapet han kan få. Geir arbeider det hardeste han kan for å lære seg alt som skal til i tide, for alvoret i trusselen er sterkt nedfelt i både kropp og tanker.

Det at selve arbeidet trues med nedleggelse, står som en like sterk trussel mot idyllen, som mot familien og gården. Uten arbeidsidyllen er ikke lenger idyllen fullkommen i Geirs tilværelse, og det kommer tydelig frem at man også kan sette likhetstegn mellom far og arbeid. Geir tenker om faren sin at “Han slutta nok ikkje med dette, far. Det var dette han dreiv med, han, det han kunne, jobbe heime og sitte tålmodig på fjelltoppane” (s. 115). I løpet av historien går det allikevel nedover med gården. Allerede fra første kapittel hører man om sykdommen til far som opptar mye av Geirs tanker. Dette blir et alvor som ligger bak den

ellers lyse og lette historien. På neste familiemøte er det fremdeles en positiv tone, til tross for det alvorset som ligger bak ordene til far:

– Det blir nok ikkje som før. Men bare nokre dyr, halvparten eller noko. Så vi får brukt jorda og husa. Så har vi litt å pusle med.

Han la handa på skuldra mi. Eg såg på mor og eg såg på far, og dei smilte, og eg smilte. Bror min begynte å le, og da lo vi alle.

– Men det blir ikkje som før, la far til litt alvorleg. – Kan nok ikkje jobbe som før i tida, kanskje vi må leige litt meir hjelp. Men vi skal no halde liv i torpet (s. 120).

Det å holde liv i torpet blir her det samme som å holde liv i idyllen. Uten arbeid på plassen er ikke lenger plassen en egen liten verden, slik forutsetningen er for idyllens plass. Rekkene av generasjoners arbeid og slit på samme sted opp gjennom tidene vil bli brutt, og nye elementer vil følge i fremtiden. Den realistiske trusselen om arbeidets død er i ferd med å ta fra idyllen dens posisjon i romanen. Helt alvorlig blir det ikke før mot slutten, og til slutt må også dyra selges. Det er riktignok ikke entydig at det er sykdommen som forårsaker salget. Far blir skadet og må på sykehus med ødelagt ben. Det er dette som gjør at det avgjørende valget må tas. Dyra skal til slakteren, en grusom dag for familien, og de prøver å tenke at de må få gjort litt av det som skal gjøres ellers. Men med sauene følger arbeidet og runden. Uten dem forsvinner mye av arbeidet. Det er helt tydelig en trussel mot arbeidsidyllen som foreligger, og dette preger hele romanen.

Allikevel er det noe ved fortelleren Geir som kan sies å opprettholde en form for idyllisk verden til tross for det som truer. Dette har mye å gjøre med det faktum at Geir fremdeles er et barn. Geir vil ikke gi slipp på fremtidsvisjonen uten videre. Han gir ikke opp, og lar ikke det som kan bli ødeleggende få feste i hans tanker eller gjerninger. For Geir har alltid reserveløsninger. Dette stå-på-motet er en av de viktigste egenskapene ved Geir, og som kanskje kan tillegges forfatterpersonens regiarbeid. I dette tilfellet er det en avtale med vennen Finn. Finn skal jo også overta gård, og sammen skal de klare alle hindringer. Når far blir skadet og familien ser seg nødt til å slutte med sauer, er det Finn som er redningen for Geir. “– Geir! hørde eg bak meg. – Du kan kjøpe att sauer av meg. Når du skal overta” (s. 51). Finn er som hjelperen i eventyret, som Geir kan hente håp og styrke fra. Med hjelp fra Finn skal Geir en gang i fremtiden få nye sauer, og han kan begynne på nytt, bare han blir voksen først. I mellomtiden er det mye annet som fyller livet hans med mening, så lenge han vet at ting kommer til å ordne seg. Vennskapet til Finn er noe av det tryggeste i Geirs liv, kanskje tryggere enn familien selv. “Var mykje å bestemme seg for før ein vart vaksen. Eg visste bare at Finn og eg skulle vera kameratar, og at vi skulle drive gard, hoppe på ski om vinteren og vera fløtarar om sommaren. Alt anna var meir usikkert” (s. 55). Denne naive troen mener jeg

har med barnets synsvinkel å gjøre, og dette holder liv i det som kanskje er i ferd med å dø ut, nemlig idyllen. Geir er helt tydelig for ung til å la virkelighetens realiteter få feste seg.

Familieidyll

Gjennom arbeidet forenes arbeidsidyll og familieidyll. Familieidyllen markeres også slik Bakhtin beskriver den, gjennom felles måltider, og generelt samhold. Ofte er måltidene i romanen forbundet med et fysisk arbeid, og som en slags belønning for strevet. Det er morens plass i familien og idyllen å skulle stå for maten, og det gjør Geirs mor og.

Mor rusta i stand ein stor kjølebag full med mat, og bilen vart fylt med campingstolar og saft (s. 37).

Vi åt og kosa oss, og far fortalte om alt han hadde sett på turen. Om den rare mannen han hadde prata med på toget. Om sjukesystera som visste kven bæssfar var, og han fortalte om all den gode maten han hadde fått på sjukehuset, men at det ikkje kunne måle seg med maten til mor (s. 48).

– No skal vi jammen drikke kaffi i hagen, sa mor da ho kom på trappa og kjente at sola varma såpass. – Det blir vel siste gongen i år.

Ho gjekk inn og henta saft, kaffi og dei smultringane som hadde vorte skeive og rare og likna tissefantar (s. 130).

Mat blir gjennomført knyttet til det kvinnelige kjønn, representert ved Geirs mor. Også de to andre mødrene som opptrer i boken, moren til Finn og moren til Live, disker opp med mat til ungene. Det er i forbindelse med maten og den selvsagte posisjonen de har som mødre at de i det hele tatt bidrar til historiens helhet. Hos Finn får de vafler med jordbærsyltetøy, og moren til Live dekker på ute for barna med is og saft. Det er uten tvil en iøynefallende forbindelse mellom mødre og mat. Dette kan igjen ha å gjøre med barnets fortellerstemme. Forholdet mellom barn og mat blir spesielt vektlagt hos Bakhtin, og det at barnets forhold til mat er så primært, gjør at det er mat som kommer i første rekke når det gjelder mødre.

På samme måte som det forholder seg med mødre og mat, har hver av karakterene som blir beskrevet i *Nyryddinga* sin bestemte funksjon, og egne trekk som kjennetegner hver enkelt. I selve familien er det kun Geir selv som har et egennavn, og dermed blir mor, far og bror kun omtalt som nettopp det de er for Geir: mor, far og bror. Finn og Live er viktige navn, som har stor betydning i Geirs liv. Ellers er det et par karakterer som blir navngitt, og det er blant annet moren og broren til Live, Mona og Rasmus, og i tillegg Geirs og Finns store

kvinneidol Kirsti Sparboe. Bortsett fra disse, blir karakterene benevnt som det de er i Geirs øyne: bygderampen, dongerivestgutane, gamlekarane, ølgubbene, og bæssmor og bæssfar.

Geir selv er den karakteren vi blir best kjent med, og som vi dermed får det mest komplekse bildet av underveis. Han er kanskje det eneste mennesket som gjennomgår en betydelig forandring underveis i historien, og som dermed ikke er forbundet med spesielle, typiske karaktertrekk slik som de andre vi møter. Geir er i en fase av livet hvor de voksnes verden er i ferd med å bli virkelighet, og han står midt mellom barndom og en voksen erfaring av verden. Geir er et godt barn, med gode hensikter og tanker. Han er lydig og respekterer voksne, han er nærtagende og blir fort lei seg, men skjuler det så godt han kan for andre.

Jeg har allerede nevnt hvilken funksjon Geirs mor har. Hun er den som står for matlaging og orden i hjemmet. Hun er snill og forstår alltid Geir. I tillegg til arbeidet på gården har hun en jobb i bygda, hvor hun vasker hos eldre mennesker. Geir blir noen ganger med henne på jobb, og det hender også at mor tar med seg guttene på kafé i bygda.

Faren til Geir er mindre sosial enn moren. Han er det typiske bildet på bonden, som trives best med jord eller en sau mellom hendene, og som sjelden tar på seg fintøyet. Som nevnt er faren nært knyttet til arbeidet og gården. Dialogene mellom far og sønn arter seg ofte lydløst²⁰, men kommer frem gjennom blick og ansiktsuttrykk som Geir tolker og forstår. “Far såg på meg og smilte mens eg drakk. Takk for hjelpa i sommar, sa auga hans. Vi skal drive vidare, jobbe i lag til neste år, sa dei” (s. 131). Den stilltiende forståelsen mellom far og sønn fremheves som noe unikt og kjærlighetsfylt.

Bror er ikke store gutten i fortellingen. Han kan ikke prate ordentlig, og Geir forstår seg ikke helt på ham. Det virker nesten som om Geir tror det er noe galt med ham, men dette kan igjen ha med det å gjøre at Geir er et barn selv. Han tenker om bror: “Eg hadde lurt litt på om han eigentleg var som alle andre. Om han kanskje hadde litt mindre handbegasje, som dei sa på skulen. Litt slik mongo, som dei store gutane kalla det. Men det var vel kanskje bagasje i han sjølv om han gjorde rare ting” (s. 17). Denne fremstillingen av broren er med på å gi et bilde av ham som ikke nødvendigvis er riktig. Den sier kanskje mer om Geir enn bror, fordi Geir ikke er i stand til å se at broren er et normalt barn for sin alder²¹. Kjennetegnende for bror er at han snapper opp det siste ordet som blir sagt av andre, og at han i den sammenhengen ofte blir komisk. Et ord man gjennom hele romanen forbinder med bror er

²⁰ Se også eksempler i kapittelet: Språket i *Nyryddinga*, side 26.

²¹ Bekreftelsen på at bror er en helt vanlig gutt får vi først i oppfølgeren *Brakk*, hvor bror har blitt 11 år, og er akkurat slik som Geir var i *Nyryddinga*.

“forderve”. Det er et ord han har “fått dreisen på”, som Geir sier det, og han gjentar det i lang tid etterpå.

Bakhtin beskriver idyllen slik at det er hverdagslivets skildring, med visse unntak. Han sier ikke noe eksplisitt om hvilke ting som utelates, men det kroppslige og kjønnslige er antagelig mer tabu i en idyllisk fremstilling. Hverdagslivet til familien i *Nyryddinga* tar imidlertid med relativt mye av det som antakelig utelates i idyllen, og her er noen eksempler:

– Geir! Kan eg komma inn, eg må på do, sa mor og banka på døra att.
Ho sette seg ned og tissa så det kviskra nede i doskåla (s. 14).

No var tissekonkurranse den einaste tevlinga vi kunne ha frå låvebrua. Eg tapte nesten kvar gong, ikkje i hopp, men no. Hadde ikkje rette trykket, tissa høgt, men ikkje langt. Kunne tisse meg i nasen om eg ville, men ikkje særleg langt (s. 78).

Eg kunne rote rundt i klesskapet til mor, danse naken i eit kjoletelt. Rulle rundt i senga, dra tissen bakover mellom beina og vere jente med lys stemme som sa faen. Men så vart jenta Live, og eg skunda meg å kle på meg att så det ikkje skulle bli knull og baby. Så måtte eg sitte på do med bøtta framom meg og kaste opp og sprutbæsj og be til Gud samtidig, be om at han skulle pusse i boka si (s. 101).

Gjennom hele romanen skildres hverdagslivet fra alle sider, også de mindre delikate. Først og fremst er dette noe som interesserer Geir, fordi han er et barn i en alder som er opptatt av nettopp kroppsvæsker og kjønn. I hans fortelling er det derfor naturlig at det er med. Samtidig er det noe av det realistiske ved fortellingen som bryter med det idylliske perspektivet. Det er ikke annet enn hva som sikkert foregår i de fleste familier, men det at de bor på gård og er vant med dritt, som Geir sier, fremhever det naturlige ved det. På lignende måte som med slaktingen, er dette en del av det naturlige i familien. Flere ganger flyr bror naken rundt og tisser i gresset, eller Geir og Finn gjør det samme i leken. De landlige omgivelsene tillater noe som et urbant miljø ikke ville tillatt. Dermed kan dette også knyttes opp mot naturen, og et mer avslappet forhold menneskene imellom.

Det forstyrrende elementet både når det gjelder familien og arbeidet, er sykdommen til far. Den er en skygge som hviler over alles tanker og sinn, og som dermed blir nærværende ved lesningen gjennom hele romanen. Fars sykdom truer ikke bare arbeidsidyllen, men også familieidyllen. Alle i familien må passe på far, se til at han ikke jobber for mye, og avlaste ham når det er nødvendig. Når mor og far er uenige om noe og prater sammen alene, er det på grunn av sykdommen til far. Alt som skjer på gården i denne tiden, er på en eller annen måte knyttet til nettopp denne sykdommen, og dette går like mye ut over alle – og utover helheten. Det er noe sårt over skikkelsen til far når han må gi opp, som viser både styrke og tapperhet. Det er dette familien må stå sammen om, både tapet og sorgen, men også samholdet og

trøsten. Far satt og leste høyt fra et Donald-blad da slaktebilen kom til gården for å hente alle dyrene.

Stemma var ikkje så roleg som ho brukte å vera. Ho skalv, stemma òg. Og til slutt så stoppa ho. Far rista. Eg kjende tårane ned i håret mitt. Eg gret ikkje, eg. Satt der bare mens far heldt seg fast i meg. Kjente lukta frå far, slik han alltid lukta, i koia i skogen, i dugurdskvilda når vi plukka stein, i traktoren når vi sådde. Han heldt seg fast i meg og skalv og gret.

Vi tenkte nok det same da vi satt slik, far og eg (s. 156).

Dette bildet viser hvordan Geir er blitt den sterke, som må trøste faren sin. Gjennom lukta representerer far fremdeles et liv som kanskje er forbi. Far *er* denne lukta for Geir. Når faren, som tidligere har vært den styrende og sterke i sin egenskap av å være familiens far og overhode og selve bonden på gården bryter sammen, tar Geir over. Geir er både den som hjelper til i trøstens stund, og den som bringer håpet videre med seg fordi han ikke gir opp.

Per Thomas Andersen nevner i forbindelse med idyllen i *Markens grøde* at idyllen forutsetter en kontrast. Det er ikke tilfeldig at vi møter både bonden Isak og vandreren Geissler i Hamsuns roman (Andersen 2006: 27). Det er ingen idyll uten en mot-idyll, slik som for eksempel pastoralen kan sees som en motsetning til det urbane. Andersen skriver følgende: “Når vi påviser idyllens umulighet, forteller vi samtidig hvorfor vi trenger den” (ibid 27). I *Nyryddinga* finner vi ingen Geissler-person som står i kontrast til Geir og den eksisterende idyllen, men vi har sykdommen til far, som på mange måter tilsvarer idyllens umulighet. Geirs idyll blir hele tiden underveis truet av farens tilstand, og dette blir også en virkelighet i bokens verden som dermed konkret viser til det umulige i idyllen. Hadde ikke denne siden av fortellingen blitt presentert, hadde heller ikke idyllen skilt seg ut. Uten det som setter idyllen i perspektiv, mister idyllen sin berettigelse.

Om familien til Geir kan det sies at det er et enormt sterkt og godt forhold som binder dem sammen, og som gjør at familien passer godt til bildet av en idyllisk familie. Mor og far er synlig glade i hverandre, og står sammen i alle alvorlige avgjørelser og mindre viktige bestemmelser. Det er sjelden krangler eller uoverensstemmelser, men som regel en harmonisk enighet de voksne imellom, noe som også påvirker ungene. Med foreldrene som forbilder, vil også Geir og Finn få seg passende “kjerringemner” til sine fremtidige liv som bønder.

Kjærlighetsidyll

Geir forelsker seg for første gang i sitt liv i byjenta Live som er på samme alder, og som bor i en utleiehytte i nærheten sammen med moren og lillebroren. Både Geir og Finn har på

forhånd tenkt ut at de må gifte seg, og de er i en alder hvor de akkurat har begynt å vise interesse for det andre kjønn.

– Vi må nok få oss kjerringer ein gong, sa Finn og såg opp på dameplakaten eg hadde på veggen. [...]

– Det er ingen her i grenda som er passe no, sa eg.

Enten var dei for store eller for små, eller så var dei ikkje noko særleg i det heile tatt.

– Nei, vi må nok dra lenger, sa Finn. – Far drog langt for å finne mor.

Han hadde dratt heilt til nabokommunen nordafor oss. Det var sikkert fem mil.

– Ja, det gjorde far òg, sa eg. Han hadde dradd sju mil den andre vegen (s. 29).

Av denne grunnen passer det fint inn i Geirs tanker at han treffer Live fra Oslo, og med hans barnslige forelskelse blir dette møtet noe stort for ham. En kone er avgjørende for den fremtiden han tenker så mye på. For hvordan skal han kunne drive en gård uten en gårds kone? Kvinnens plass som den som ordner med maten og passer på at alt er som det skal i hjemmet, er livsviktig for bonden, og det ser Geir og Finn. Derfor spør Finn Geir om Live er noe kjerringemne. Og det tror Geir, for hun har sagt at hun “liker dyr og slikt”. Og med samtykke fra Finn blomstrer altså forelskelsen til Geir. Det ligger likevel under at Finn godt kunne tenke seg Live som kjæreste selv, og man venter på sjalusien som kunne ødelagt vennskapet mellom Geir og Finn. Men de to er for unge og altfor gode venner til å la noe komme imellom dem. Når Finn drar på ferie, får Geir overtaket hos Live, og han og Live blir kjærester. Forholdet begynner med at Live låner Geirs hyttedo, som kun består av en planke mellom to trær. Hun er den første som bruker den, og får være med på å eie den. Dermed “eier dei do i lag”.

Kari Skjønberg sier i sin analyse av *Kjønnsroller og miljø i barnelitteraturen* (1972) at barn generelt blir særlig sterkt bevisst sin kjønnsrolle i ca tiårsalderen, noe som stemmer overens med Geir og Finn. Det er i denne alderen at en av de største forandringene i barnets forhold til omverdenen skjer, ifølge Skjønberg. Barnet frigjøres gradvis fra hjemmets og foreldrenes innflytelse, og venner og kamerater får større betydning. “[...] overgangen fra barn til voksen har for alvor begynt, og barnet holder på å lære seg sin rolle som selvstendig medlem av samfunnet” (Skjønberg 1972: 30). Hun påpeker at selv om kjønnsrolleoppfatningen kan variere fra gutter til jenter, er disse rollene en så innfelt del av menneskets sosiale normer, at de kan oppfattes som en “naturlov”. Det sykluspregede ved idyllen viser seg ikke uventet også her. Reproduksjon står hos Bakhtin som en viktig basal verdi. Fra elleveårsalderen er Geir seg bevisst sin kjønnsrolle, og han tar et første skritt bort fra familien for å skape seg sin egen. Enda så uskyldig og naivt det er, ligger det en bevissthet i hans forelskelse om at han skal bli voksen og ta over gården, slik alle hans tanker dreier seg i retning av det samme.

Kjærlighetsidyllen kan likevel ikke sies å være den mest fremtredende typen idyll i *Nyryddinga*. Det er en barndomsforelskelse som finner sted, som kan være ekte nok, men det er ikke den største kjærligheten som finnes i boken. Det er illustrerende at Geir på slutten av boken tenker i denne rekkefølgen: “Tenkte far, sauer og Live” (s. 151). Den kjærligheten som kommer sterkest til syne er nettopp Geirs kjærlighet til faren. Derfor er det ikke en klassisk kjærlighetshistorie på noen måte. I andre rekke kommer sauene, som står for arbeidet, og kjærligheten til gården og det som følger med den av gjøremål. Dyra i seg selv har også en bestemt plass i Geirs hjerte. Til sist i tankerekken kommer Live. Kjærligheten får på denne måten en annen funksjon enn å fokusere på parforhold og erotikk. Kjærligheten til Live er en forelskelse og en nødvendig del av fremtiden, men ikke det Geir setter høyest i livet. De tre viktigste tingene i Geirs liv blir dermed hierarkisk ordnet, og i overført betydning kan det se slik ut i forhold til Bakhtins modell om idyll: Først kommer familien, ens egen slekt og blod. Deretter følger arbeidet, det som gir liv og mening, og til sist kommer kjærligheten, og dermed reproduksjon og slektsfornyelse.

Slik fremstilt mener jeg også at de ulike typene idyll blir presentert i romanen, med en slik vektlegging. Alle er til stede, men i ulik grad. Det er for eksempel mulig å trekke en linje mellom foreldrenes gode forhold i familieidyllen, til å se på de to isolert som et par i kjærlighetsidyllen, men det er ikke noe hovedtema i romanen. Sterkest til stede er altså familie- og arbeidsidyllen. Familien som en enhet og arbeidets viktighet for menneskene har sterk forankring gjennom hele historien.

Religion

Religion er ikke nevnt i det hele tatt i Bakhtins teori om idyll, annet enn når han snakker om den regionale romanen, hvor troen står som en av de ideologiske sidene ved det lokale. Det er selvsagt en grunn til at det ikke står nevnt som en viktig komponent i idyllen, men allikevel er det litt underlig. Bakhtin skriver hvordan det er hverdagen som tydeliggjøres i idyllen, og i mange tilfeller er religion en viktig del av menneskers hverdag, og det gjelder også i litteraturen. I hvert fall i tidligere tider var religion og tro en naturlig del av det hverdagslige og hviledagen var forbeholdt gudstjeneste i nærmeste kirke. I *Nyryddinga* er religion helt klart vevd inn i fortellingen som en helt naturlig del av de omtalte hverdag. De blir konfrontert med normer og verdier, og tar hele tiden med i betraktning at det (kanskje) finnes en høyere makt. Jeg mener at religion er et punkt som eventuelt kan komme inn under de basale verdiene som ble betraktet som ett av de tre viktigste punktene i idyllen, hvor mat, kjærlighet,

søvn og reproduksjon ble nevnt. I det samfunnet Geir presenterer, er det helt klart et religiøst fundament blant de voksne, som igjen kan knyttes til deres liv som står i nær forbindelse med naturen og større krefter enn dem selv.

Geir er i *Nyryddinga* i et utviklingsstadium mellom barn og voksen, og en ting som er tydelig i den sammenhengen er hans forhold til det religiøse, som helt klart gjennomgår en forandring i løpet av boken. Bondens forhold til religion kan sees i sammenheng med nettopp den naturavhengige hverdagen og livets sykluspreg. Det at det må finnes en gud som står bak og holder liv i det store man til hverdags skal forholde seg til, kan spesielt for en som lever nær naturprosessene gi en mening med det hele. Forandringen hos Geir er en utvikling fra en barnereligion til å tro mer på mennesket enn på Gud. Kan dette være en forandring bort fra idyllen?

I sin anmeldelse av romanen, i tidsskriftet *Filologen*, kommer Espen A. Eik inn på hvordan Geir tidlig i boken er “forankret i barnetroens gudfryktighet” (*Filologen* 2/2004: 49), mens han “etter hvert [tror] mer på bonden enn på Gud” (ibid). Eik ser på dette som et viktig poeng i “balansegangen mellom de to ytterpunktene barndommens idyll og voksenlivets innsikter” (ibid), og det kan jeg si meg enig i. I forbindelse med religionen, kommer noen av de konfliktene jeg mener er representert i boken gjennom barnets blikk, klart og tydelig til syne. Det at Geir er forankret i barnetroens gudfryktighet, vil blant annet si at han er kristen, slik han er oppdradd til, og derfor ikke banner. Han ber til Gud hver gang han har behov for det. Det har han ofte, fordi Finn bare er det han kaller “hobbykristen”, og Geir må unnskyldes Finns språk. “– Helvete, det har vore rovdyr her, sa Finn. / Det mangla sju. / Eg kunne ikkje folde hendene så Finn såg det, men eg tok peikefingrane saman så kontakten vart oppretta, før eg bad om at Gud ikkje skulle bli sint og notere det i boka si” (s. 21).

Geir deler menneskene inn i fire når det gjelder tro: det finnes *ekstra* kristne, som ikke gjør annet enn å tro, så finnes de *vanlig* kristne slik som Geir og hans familie, så kommer familien til Finn, som er av typen *hobbykristne* og til slutt de som er *dævenkarer*, og det er dongrivestguttene. På denne måten kan altså religionen være styrende for mange slags verdier for Geir. Han sier at han ikke har tid til å være ekstra kristen, for det har man ikke når man skal drive gård. Dævenkar kommer han aldri til å bli, men hobbykristen blir han derimot ved slutten av fortellingen, og sier seg tilfreds med det. Når far har vært på sykehus, og det er klart at familien må kutte ut sauedrifta, sier Geir til Finn at “– Gud er dum, eller han fins ikkje [...] han er dum viss han fins” (s. 155), og han ender tankerekka senere med at “no var vi nok hobbykristne bae to” (s. 156). Etter at guttene har hørt om Jobs bok, er de enige om at Gud ikke er rettferdig, og det er det som får Geir selv til å tvile på barndomstroen. At hans egen

gårds skjebne ikke er rettferdig, gjør at Geir mister tilliten til at Gud alltid er god og hjelpsom. Denne opplevelsen av en voksen tanke er kanskje den eneste som peker mot at Geir er i ferd med å gi opp noe. Han har begynt en prosess bort fra en ren barndomstanke som kan sies å tilhøre idyllen, mot en mer realistisk og kanskje farligere verden, nemlig den som befinner seg utenfor plassens radius og for ham utenfor Guds beskyttende hånd.

På andre områder holder Geir fremdeles på barndomstroen om en lykkelig slutt for gårdens skjebne – helt til siste side i boken – og han fastholder den idylliske verden slik den er, med eller uten dyr og en syk far. Jeg mener at hans endrede holdning til religion blir representativ for den virkeligheten som ligger utenfor idyllens kronotop, og dermed blir religionen, eller barndomstroen til Geir en del av idyllen. Det bruddet som skjer her, er derfor også et av de viktigste bruddene med idyllen.

Mulig idyll og harmonisk realisme

Det er ikke uproblematisk å knytte en roman fra vår egen samtid opp mot idyllsjangeren. Idyllen tilhører på den ene siden nærmest en avsluttet litterær epoke, samtidig som sjangeren beskriver noe ikke-eksisterende. Det jeg mener er at det i dag ikke skrives rene idyller, verken i betydningen hyrdediktning og pastoraldiktning, eller slik som i Bjørnsons bondefortellinger, hvor kjærligheten og arbeidet nærmest er opphøyede makter som overvinner alt, og hvor mennesket og naturen harmoniseres i nær kontakt. Samtidig tilhører idyllen en utopi, eller som Terry Gifford kaller det: et Arkadia, altså et sted som ikke finnes i den virkelige verden. Dette er på mange måter nettopp det Bakhtin beskriver i idyllkronotopen. Når noe er idyllisert, er det som om det er lagt et filter over innholdet som dekker over det som er upassende, og lar bare *det* skinne igjennom som tilhører idyllen. Det idylliske blir på denne måten ikke bare noe vakkert eller fint, men også noe mangelfullt og kritikkverdig. Som Bakhtin hevder, blir hverdagslivet fremstilt sublimt, ikke realistisk.

Med et slikt utgangspunkt er ikke *Nyryddinga* idyllisk. For historien er ikke en idyll i sjangerens betydning. Det legges heller ikke et filter over innholdet som siler bort deler av hverdagen som er tyngende eller ødeleggende. Tvert imot står nettopp slike emner også i fokus. Det som gjør *Nyryddinga* idyllisk er *idyllkronotopen*, den sykliske tidsrytmen som utgjør selve tiden på plassen, altså i det rom hvor idyllen utspiller seg. I *Nyryddinga* er også de tre rene idyller representert og flettet inn i hverandre: arbeidsidyll, familieidyll og kjærlighetsidyll – ordnet hierarkisk av Geir selv.

Men *Nyryddinga* er også *realistisk* i den forstand at den kan knyttes opp mot en forståelse av den virkelige verden. Far er syk og må kutte drastisk ned på driften av gården, Geir blir mobbet av de andre guttene og tar seg nær av det, maskinene har fullt ut erstattet de gamle arbeidsmetodene på gården, og frekvensen av ulike former for dobesøk eller ord om kjønn og kropp er gjennomgående høy. Det er ikke en sublim og forherligende verden i *Nyryddinga*, til tross for den idyllen jeg mener er til stede. Det er ikke snakk om en idyllisering som ødelegger for virkelighetsoppfatningen av historien. Det er et barn som forteller om sin virkelighet. Derfor kan man sette spørsmålstegn ved om idyll og realisme, i betydningen virkelighetsoppfatning, fremstår som binære motsetninger.

Begrepet realisme i denne sammenhengen er imidlertid heller ikke uproblematisk. Den hverdagslige bruken av at noe er “realistisk fremstilt”, i den betydning at det ligner på en gjenkjennelig virkelighet, er noe upresist. Det er et begrep som innenfor litteraturvitenskapen innebærer både en epoke på 1800-tallet, samt litteratur som forsøker å gjengi virkeligheten i verket etter visse prinsipper. Det siste av disse vil jeg gå nærmere inn på her, fordi det er en slik virkelighetsoppfattelse jeg mener er fullt mulig å spore i *Nyryddinga*, til tross for idyllen.

Roland Barthes har tatt for seg hvordan virkeligheten avspeiles i litteraturen gjennom visse effekter. Barthes kaller det for “virkelighetseffekten”. I artikkelen med samme navn, gir han uttrykk for sin frustrasjon over de funksjonene som ikke hadde blitt innlemmet i den strukturelle analysen, nemlig de betydningsløse detaljers betydning. Barthes forsøker dermed å fylle de betydningsløse og unyttige detaljene med betydning ved å betrakte dem som virkelighetseffekter. Slike detaljer er uunngåelige, fordi enhver fortelling vil inneholde dem. Selv kommer han med et eksempel hos Flaubert, hvor en detalj kun er der for å konnotere virkeligheten, og utenom det har detaljen heller ingen funksjon for fortellingen. Dette forutsetter at man i analysen av en tekst som utgir seg for å beskrive en reell virkelighet, må lete etter virkelighetseffekter som underbygger leserens oppfatning. Et viktig poeng er imidlertid som Barthes påpeker i en parentes “den realistiske litteraturen er ganske visst narrativ, men det er fordi realismen i den bare er stykkevis og spredt, begrenset til ‘detaljer’, og fordi selv den mest realistiske fortelling man kan tenke seg, utvikles ad urealistiske veier” (Barthes 1980: 32). Per Thomas Andersen legger også uttrykkelig vekt på dette i *Norsk litteraturhistorie*, når han skriver om Alexander Kielland: “Kielland ‘avspeiler’ ikke virkeligheten – han skaper kunstferdig kunst. Realistisk kunst” (Andersen 2001: 211). Litteraturen er i seg selv urealistisk, men deler av den har visse virkemidler som frembringer en opplevelse hos leseren om at det like godt kunne ha vært virkelighet. Det er likevel et kunstnerisk og estetisk uttrykk, som er like kunstig som all annen kunst.

Barthes nevner flere områder som har “et ustoppelig behov for å autentifisere virkeligheten”, som for eksempel fotografiet, reportasjen, utstillinger og museer og turismen til eldre bygninger og steder (Barthes 1980: 31). “Virkeligheten” er forbundet med historie, noe som faktisk “har funnet sted”, og dermed har historisk litteratur et spesielt behov for å uttrykke en form for virkelighet. Historiske detaljer, korrekthet i forhold til tiden, autentiske steder i landskapet og lignende, er klare detaljer som refererer til virkeligheten. De mer “ubetydelige” detaljene som Barthes fokuserer på er beskrivelser som er lagt inn i teksten uten annen betydning for helheten enn å gi leseren inntrykk av at det er en beskrevet virkelighet. Hvis man sammenligner med nettopp fotografiet, eller rettere sagt hverdagsfotografiet, blir også der gjenstanden for oppmerksomheten avbildet med en bakgrunn med ubetydelige detaljer som for eksempel en bokhylle, en skyfri himmel eller et dekket bord. Det er slike detaljer i litteraturen som gir en helhetsopplevelse av en virkelighet. Fortelleren har “vært der”, øynene som betrakter ser mer enn det som er relevant for fortellingen. I motsetning til den litterære idyllen blir litteraturen realistisk gjennom sine detaljer og at deler av virkeligheten ikke utelates. Idyllen har som nevnt et slør som dekker over utvalgte detaljer i den realistiske fremstillingen. Begge har imidlertid det til felles at de forsøker å beskrive en hverdag. Andersen beskriver et maleri som realistisk i det vi ser en “av-idyllisert menneskefremstilling i hverdagslige situasjoner” (Andersen 2001: 210).

I tilfellet med *Nyryddinga* er det et spørsmål om et barns mulige realisme eller virkelighetsoppfatning. Og det vil det både for forfatter og leser være umulig å sette seg fullt og helt inn i. Hva som er barnets mulige virkelighetsoppfatning finnes bare i vår hukommelse eller erindring. Dermed er det *fremstillingen* av et barns mulige virkelighet, og *fremstillingen* av et barns mulige idyll, som her er avgjørende. Bruken av realistiske effekter som peker bort fra idyllen er fremstillingen av det som ellers ville vært utelatt i en ren idyll. Slike eksempler har jeg allerede nevnt, som for eksempel de utallige dobesøkene i *Nyryddinga*. Et annet, og kanskje mer hverdagslig eksempel på en beskrevet virkelighet, kan være dette:

Vi tusla litt rundt i hytta, kasta litt kongler og retta litt på taket. Utan at nokon av oss hadde sagt noko om det, så begynte vi å leike mor, far og barn. Og det gjekk lettare da, vi var ikkje lenger så stille. Live dreiv inne og rydda opp. Eg laga ein kost av granbar som ho kunne feie med. Ho spurde kvifor det var brent på golvet, men det svara eg ikkje på (s. 97).

Dette er en beskrivelse av barna Live og Geir, som egentlig ikke har noe å gjøre. De er flaua og tafatte overfor hverandre, de er gutt og jente, men så er de også barn, og plutselig har “ingenting”, i form av konglekasting og tusling, blitt til en lek. Denne måten å fremstille

“ingenting” på, det at personene ikke gjør noe, kan brukes til å beskrive en virkelighet, og kan leses som en virkelighetseffekt.

Virkelighetseffekter har ingen tidsmessige begrensninger i litteraturen, og er dermed å finne i all litteratur som forsøker å fremstille en virkelighet. Georg Brandes er inne på det samme allerede i et essay fra 1870 “ ‘Det uendeligt smaa’ og ‘det uendeligt store’ i poesien”, hvor han undrer seg over en så ubetydelig enkelhet som at en av Shakespeares karakterer klør sin albue. Da skriver han: “Fordi dette Enkelte er Virkeligheden, fordi det Enkelte er Livet og fremkalder Illusionen. Netop fordi man ikke strax indser en Grund, hvorfor der nævnes saa ringe, saa ligegyldig og tillige saa nøiagtigt bestemt en Enkelhed, synes den En umuligt at kunde være opdigtet” (Brandes 1963: 35). Ifølge Brandes har Shakespeare denne evnen til å løsrive seg fra et overordnet tema og også ta seg tid til å beskrive det mer betydningsløse, som igjen er viktig for opplevelsen av lesningen. Den kunstige forutsigbarheten i at hver detalj er knyttet til helheten er kanskje ikke et problem i dag, men Brandes’ poeng peker likevel på viktigheten av å bevege seg utenfor historien, for å oppnå de realistiske effekter.

Det er her det avgjørende spørsmålet kommer opp igjen: Er det mulig å forene idyll og en tilnærmet virkelighet? Per Thomas Andersen har som nevnt tatt utgangspunkt i idyllen Sellanrå i Knut Hamsuns *Markens grøde*. Han avslutter med den tradisjonelle oppfatningen om idyll ved å skrive at: “Sellanrå er naturligvis en umulig idyll. Idyller har aldri vært mulige. De er mytiske” (Andersen 2006: 38). Han viser dermed til utopien og landet Arkadia, disse stedene som ikke finnes annet enn i litteraturen, og som dermed mangler enkelte virkelighetseffekter. Denne oppfatningen ønsker jeg å se fra en annen side. Muligheten for å forene virkelighetsoppfatning og idyll innenfor ett og samme litterære verk kan ikke utelukkes. Jeg mener her at det er nettopp det som er blitt gjort mulig i *Nyryddinga*. Det som har gjort det mulig, er først og fremst barnet som forteller. Gjennom barnets stemme får idyllen en posisjon den ellers ikke ville hatt. Uten barnet som forteller ville det kanskje være snakk om bare det realistiske. Det er barnet som opprettholder idyllen i *Nyryddinga*. Det er barnet som tenker i en syklisk tid, hvor generasjonenes arbeid har stor betydning for hovedpersonen selv, og hvor han selv skal bli den neste i en rekke. Det er barnet som gjør hjemmet, plassens lille verden, til sin egen isolerte verden, nettopp i egenskap av å være barn. For ham er alt utenfor hjemmets radius fremmed og skremmende. Det er også barnet som elsker arbeidet og er stolt av det. Det er barnet som føler seg sikker og trygg i familiens samvær. Det er rett og slett barnet som skaper den harmonien som idyllen forutsetter. Gjennom sine tanker kommer barnets idylliske kronotop til syne, uten at fortellingen blir

urealistisk. En slik form for idyll mener jeg kan gå under betegnelsen *en mulig idyll* i motsetning til Andersens mytiske og utopiske.

Peter Hallberg har analysert store deler av Hans Aanruds forfatterskap for voksne i tidsskriftet *Edda* fra 1962. Aanruds forfatterskap består i stor grad av bygdeskildringer fra Norge, som Hallberg karakteriserer som “inte samtidsskildring” men heller “lätt arkaiserande” (Hallberg 1962: 216). Overskriften for denne analysen gir Hallberg navnet “Harmonisk realism” (“En studie i Hans Aanruds bondeberättelser”). Denne bruken av harmonisk realisme blir ikke begrunnet i den lange utredningen, som i hovedsak er en grundig analyse av enkeltelementer som går igjen i Aanruds fortellinger. På slutten av sin innledning skriver han enkelt og greit at han velger å kalle Aanruds kunstform for nettopp “harmonisk realisme”. Åsfrid Svensen nevner denne betegnelsen om igjen i sin behandling av Aanruds barnebøker, og mener at betegnelsen er passende, i det det fremstilles et idealisert livsbilde (Svensen 2001: 242). Derfor mener jeg at begrepet er såpass velbrukt at det også kan benyttes i sammenheng med *Nyryddinga*.

I forlengelse av det jeg har kalt en mulig idyll, mener jeg at det i *Nyryddinga* kan være snakk om en harmonisk realisme, eller eventuelt en idyllisk realisme. Harmoni og idyll er på mange måter to sider av samme sak, idet harmoni inngår i idyllen. En harmonisk realisme vil, ut fra det Hallberg skriver om Aanruds fortellinger, være en realisme som utelater deler av virkeligheten, og som i dette tilfellet gir et “lätt arkaiserande” bilde av livet som bonde og livet på bygda, akkurat i samme betydning som jeg mener idyll blir brukt i Løvåsens roman. I tillegg til å legitimere idyllen som mulig, sett i forhold til den utopiske og umulige idyll, mener jeg at den kan forenes med en virkelighetsoppfatning, og dermed en form for realisme. Da blir betegnelsen harmonisk eller idyllisk realisme enda mer dekkende for den situasjonen jeg mener *Nyryddinga* befinner seg i.

Analyse del III

Tradisjoner og reaksjoner

I denne delen av oppgaven vil jeg undersøke om det idylliske i *Nyryddinga* også kan knyttes til en litterær tradisjon. På hvilken måte står romanen i dialog med annen litteratur? I flere av anmeldelsene av boken blir det sagt at den føyer seg til en tradisjon, og at den ligger tett opp til enkelte forfatterskap, eller at den står i motsetning til annen litteratur. Den mest brukte sammenligningen er slektskapet med Tarjei Vesaas, som journalister også har satt i sammenheng med at Løvåsen fikk Tarjei Vesaas debutantpris for romanen. “Litterært sett finnes det spor både av Ragnar Hovlands replikkunst og ikke minst Tarjei Vesaas sitt landskap. Det er vanskelig å lese denne boken uten å tenke på Per Bøfast i *Det store spelet*” (Bergens Tidene 09.09.03). Setningen “Når las du sist ein norsk roman der hovudpersonen ville bli bonde?” (NRK P2, 22.12.03) sier noe om sjeldenheten i valg av tema hos Løvåsen i dag. Anmelderen tenker på hvordan romanen skiller seg fra annen norsk samtidslitteratur. *Brakk*, etterfølgeren til *Nyryddinga*, har også blitt sett i sammenheng med Hamsuns *Markens Grøde* i en anmeldelse: “[...] tematikken minner mer om Hamsuns kanoniserte ‘Markens grøde’. For i likhet med Isak vil Geir bygge fra grunnen av, og samtidig drive med et av det eldste yrket vi mennesker har, nemlig jordbruk”²² (Vårt Land 18.01.06). Det tematiske i bøkene om jordbruk og gårdsdrift finner fort grunnlag for sammenligning. Dette er perspektiver som jeg også synes er interessante og viktige. Jeg vil undersøke den litterære tradisjonen som ligger til grunn for *Nyryddinga*, og som dermed er avgjørende for hvordan boken oppfattes i dag. Ved å analysere dette, ønsker jeg å se hvordan romanen står i dialog med annen litteratur.

Jeg vil i denne delen av analysen først se på den eldre tradisjonen av bygdelitteratur. Deretter vil jeg hoppe fremover i tid til 1990-tallets unge mannlige forfattere som kan sies å tilhøre den litterære retningen som er blitt kalt *skittenrealismen* i Norge. Løvåsens romaner *Nyryddinga* og *Brakk* følger tett etter den skittenrealistiske litteraturen i tid, men kjennetegnes av noen av de eldre verdiene, samtidig som den beskriver et samfunn av i dag. Denne sammenhengen mellom tradisjoner og reaksjoner vil jeg analysere i forhold til *Nyryddinga* i oppgavens siste del.

²² Anmeldelsen er sitert korrekt med grammatisk skrivefeil.

Tradisjonell arbeidsidyll og jordbruksidyll i norsk litteratur

Den litteraturen jeg vil ta for meg i dette kapittelet, er de romanene jeg mener har størst slektskap til *Nyryddinga*, hovedsakelig Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger, Knut Hamsuns *Markens grøde* og til slutt *Det store spelet* av Tarjei Vesaas. Disse verkene kan sies å representere en jordbrukstradisjon i norsk litteratur, hvor også andre forfattere er representert, som for eksempel Hans Aanrud, Olav Duun og Arne Garborg. Disse er likevel ikke like nært forbundet med Løvåsens roman.

Tradisjonen og utvalget av tekster er knyttet til analysen av *Nyryddinga* og tematikken i oppgaven generelt. Det er ikke en komparativ analyse, men et forsøk på å beskrive en tradisjon som ligger til grunn for romanen. Jeg vil derfor ikke utføre tekstnære analyser av de verkene jeg skal se nærmere på, men ta for meg noen av de trekkene andre har sett i romanene, og dermed gjøre en tematisk sammenligning. Dette er gjort med tanke på å trekke frem paralleller og kontraster til *Nyryddinga*. Det som kan sies å knytte denne tradisjonen til *Nyryddinga*, er en felles interesse for bygda og bonden, og dette er sett i et særegent norsk perspektiv. Forholdet til en slags romantisering eller litterær idyll vil stå som hovedelement i hvert av de utvalgte verkene. Av denne grunn er det nødvendig å gå tilbake i tid og ta hensyn til hvordan den litteraturen jeg skriver om har blitt oppfattet historisk. Eldre kilder vil derfor være av interesse i min sammenheng, både for forståelsen av verkene og for oppfatningen om dem. På denne måten vil også forståelsen av dem forhåpentligvis stå frem på samme måte som *Nyryddinga* gjør for oss i dag. Når det gjelder terminologien vil jeg bruke begrepene *bygde-* og *bonde-* om hverandre der det er naturlig, eksempelvis bygdeskildring og bondeskildring, bygdesamfunn og bondesamfunn, bygdetradisjon og så videre. I enkelte av eksemplene er det mer naturlig å bruke ordet bonde, da det ikke er snakk om en bygd, andre ganger omvendt.

Bjørnstjerne Bjørnson – Bondefortellinger

Bjørnsons første fortellinger har fått samlebetegnelsen “bondefortellinger”. Men ikke alle bondefortellingene handler like mye om bønder og bondens kår som det navnet kan tilsi. *Fiskerjenten* har for eksempel blitt regnet med som en av disse fortellingene, men har ikke mye med bonden å gjøre. Derimot har fortellingen *En glad gut* (1859-60) mye både med bonden, naturen og idyll å gjøre. *En glad gut* blir ofte stilt sammen med to av de andre store fortellingene som også har enkelte likheter, nemlig *Synnøve Solbakken* (1856) og *Arne*

(1857). Disse tre fortellingene har alle en ung gutt som hovedperson, henholdsvis Thorbjørn i *Synnøve Solbakken*, Arne i *Arne* og Øyvind i *En glad gut*.

Bondefortellingene springer ut av Bjørnsons eget syn på bonden. Han skal ha sympatisert med bonden og vektlagt sin egen bakgrunn fra en slekt med bønder. Allikevel skulle han senere ta avstand fra sin egen sympati, da han oppdaget en religiøs trangsynthet hos bondestanden. Men i midten av femti-årene på 1800-hundretallet lå Bjørnsons sympati hos bonden og hans arbeid. Bondefortellingene skulle forene en fortid med en nåtid som betydde mye for Bjørnson, nemlig den gamle sagatiden og datidens bønder. Ifølge Francis Bull i *Norsk Litteraturhistorie*, skal Bjørnson ha uttalt i forbindelse med *Synnøve Solbakken*, at “Jeg skrev ikke for at lage en Bog. Det var et Indlæg for Bonden, jeg skrev. (...) Vi havde lært at forstaa, at Sagaens Sprogtone levede hos vore Bønder og at Bøndernes Liv laa nær op til Sagaen. Vort Folks Liv skulde bygges op paa vor Historie og nu skulde Bønderne være Grundlaget” (Bull 1963: 501). Med dette som bakgrunn har bondefortellingene blitt sett på som en blanding av fabel og virkelighet, av eventyr og sannhet. Bøkene høstet både positiv og negativ kritikk i samtidens anmeldelser. Først og fremst *Synnøve Solbakken* fikk stor positiv oppmerksomhet. *Arne* ble møtt med større skepsis fordi den inneholder grovere scener, som ikke ble vel ansett. *En glad gut* ble mer forbigått fordi det var mindre å kritisere den for og mindre å like den for. I senere tid står *En glad gut* som en av de mindre interessante historiene blant bondefortellingene. Blant annet Olaf Øyslebø, i boken *Bjørnsons “bondefortellinger”*. *Kulturhistorie eller allmennmenneskelig diktning?* (1982), mener at boken er svak av flere grunner. Han mener at fortellingen bærer for mye preg av føljetongsjangeren, som den først ble skrevet i, og at humor og vittigheter tar oppmerksomheten bort fra det som kunne utvikles til større og mer interessante temaer.

Flere av bondefortellingene har blitt kritisert for å være idylliserende fortellinger som ikke samsvarer med et virkelig bondesamfunn. Bull svarer på dette for Bjørnson ved å skrive at “Det var slett ikke hans mening å lage romantikk og idyll, han ville i sin diktning gi plass for både det vakre og det stygge” (Bull 1963: 503). Karakterene til Bjørnson speiler som regel nettopp en draging mot det han skal ha kalt “det sorte”, noe som i etterkant sees på som en typisk bjørnsonsk brytning i sinnet. Både Thorbjørn og Arne er slike karakterer. Øyvind skiller seg dermed ut i så henseende, og det ligger også i dette at *En glad gut* er den av fortellingene som har blitt mest kritisert for å være idylliserende. Ifølge Øyslebø skal Bjørnson ha sagt at Øyvind, i motsetning til de tidligere bondeskikkelsene Thorbjørn og Arne, har “den lykkelige Vuggegave af et Solskinnsgeymytt, der leger ud over al Verdens Vanskelighed. (...) Han er, hva de Andre vilde have været, og som visselig deres Børn blev;

thi jeg tror som du ved paa slægtens sejer” (Øyslebø 1982: 125). Dette er hva Bjørnson ville gi sin tredje karakter som de to forutgående ikke hadde; et solskinnsgemytt som bare barna til Thorbjørn og Arne kunne få etter at de begge ble lykkelig gift. Men slektskapet mellom de tre hovedpersonene er likevel tydelig.

Både Francis Bull og Olav Øyslebø peker på idyllen i *En glad gut*. Bull skriver at “Det er meget av idyll i ‘En glad Gut’, men den kjennes aldri usannsynlig eller uvirkelig, og ingen av personene kan kalles ‘søndagsbønder’. Ved jevnt og iherdig arbeid er det Øyvind når frem, og hans utvikling er skildret i nær tilknytning til det som var moderne hverdagsvirkelighet i 1850-årenes Norge” (Bull 1963: 531). For Bull er det viktig å påpeke den virkeligheten som er til stede i fortellingen. Til tross for idyllen mener han at fortellingen ikke bryter med det sannsynlige. Øyslebø er derimot mer kritisk i sin poengtering av idyllen i *En glad gut*. “Nå blir det idyll, en idyll som lite eller intet kan slå revner i” (Øyslebø 1982: 124). Sett i forhold til idyllen er det spesielt tre punkter som kan nevnes: arbeidet, familien og kjærligheten. Alle bondefortellingene til Bjørnson retter seg i stor grad mot kjærligheten og fullbyrdelsen av denne, og det gjør ikke minst *En glad gut*. Men når det er snakk om bønder, regner man med en viss fokus på arbeidet. Rolv Thesen har fordypet seg i hvordan litteraturen har representert bygdeliv og norsk kulturtradisjon i perioden 1850 til 1950 i sin triologi om *Diktaren og bygda* (1953-1965). Thesen kommer her inn på hvordan den svenske litteraturforskeren Linder kritiserer realismen i bondefortellingene. Han mener at arbeidet er svært så fraværende i Bjørnsons bondefortellinger, og at de nærmest, i motsetning til Bulls utsagn, minner om “søndagsbønder”. Det er dermed ikke det realistiske bildet av bondelivet som blir fremstilt. Bondens daglige arbeidsliv er fraværende, og som Thesen skriver, får man inntrykk av at “i denne verda er det minst like mange søndager som kvardagar” (Thesen 1953: 50), noe som blant annet skyldes alle de beskrevne kirketurene. Thesen selv mener at denne kritikken fra Linder er i strengeste laget, og han skriver at det “sanneleg er minst like mykje ‘arbeidsliv’ i ‘Synnøve Solbakken’ som i ‘Juvikfolke’” (ibid 51). I motsetning til i *Det store spelet* av Tarjei Vesaas, mener Thesen at arbeidet ikke er et emne i bondefortellingene. Her er det “fyrst og fremst ung kjærleik, ungt sjeleliv, og vi bør tilgje diktaren at han ikkje har fått med noko om ‘å kjøre vatn og kjøre ved’” (ibid 52).

Selv om vi ikke får høre så mye om selve arbeidet, er det i *En glad gut* at arbeidet står mest i fokus av de tre fortellingene. Det er arbeidet som gjør at Øyvind tilslutt oppnår sin lykke med Marit. Arbeidet spiller en meget viktig rolle for livet til Øyvind selv om det ikke blir beskrevet i detalj. Øyvind er en sterk og arbeidsom gutt som aldri lar seg knekke selv om han møter motgang, og fra å være en plassgutt jobber han seg oppover; han utdanner seg til å

bli agronom ved en landbruksskole, og blir til stor hjelp for alle bøndene i hjembygda. På denne måten får han til slutt respekt hos Marits bestefar, som er den største hindringen underveis for å nå lykken. Marit er i tillegg eneste barn på en storgård, og ved å gifte seg med henne blir han fremtidig storbonde, og ikke plasseier, slik han var født til.

Likevel er det kjærligheten som er viet størst oppmerksomhet – de to unge menneskenes følelser for hverandre, som vokser seg sterkere og sterkere og som til slutt overvinner alt. Det er kjærligheten som er drivkraften bak arbeidet til Øyvind, og som er målet i hans liv. Familien er tydeligvis ikke av like stor betydning. Både Øyvind og Marit er enebarn, og den store familien og samhørigheten som følger, uteblir. Men det er fremtiden som skal sikres for dem begge, og det er kjærligheten som fører dem nærmere en sikker fremtid. Øyslebø ser antydninger til flere viktige trekk i *En glad gutt*, selv om han mener de ikke fullføres. “Den gjenskapende kjærlighet omfatter ikke bare erotikk og en human eller kristen nestekjærlighet, men også det dyptgripende kompleks: kjærlighet til far og mor, til hjembygda som et miniatyrsamfunn og til den rot vi er runnet av” (Øyslebø 1982: 135-136). Dette er hva Øyslebø kaller store perspektiver, som han mener humoren blokkerer for slik at de aldri når overflaten. Disse store perspektivene har mye med idyll å gjøre i Bakhtins forstand, og er absolutt å finne i Bjørnsons *En glad gutt*, selv om de kanskje ikke alltid kommer like tydelig frem. Det lokale stedet, plassen hvor hele handlingen utspiller seg, er av betydning for historien. Både Øyvinds og Marits familier tilhører et slikt miniatyrsamfunn, og det er på det samme stedet at paret skal fortsette der foreldrene slapp. Forholdet mellom menneske og natur er spesielt viktig for den som skal være bonde, og det er få som er flinkere til å forstå naturen enn Øyvind. Slekten skal føres videre, og fortid og fremtid veves sammen til en syklus som skal gi ny vekst og blomstre. Det at Bjørnson, ved å beskrive et etterlenget og kjærkomment bryllup, viser at menneskenes fremtidige lykke er sikret, kan selvsagt problematiseres. Både Øyvind, Thorbjørn og Arne får til slutt i fortellingene den de vil ha, og der slutter historiene, med et budskap om forventet lykke. Forutsetningene for en god fremtid kan i hvert fall sies å være plantet, om ikke ennå oppnådd.

Det er mange paralleller her mellom *En glad gutt* og *Nyryddinga*. I rammehistorien ser man flere likheter, da det i begge fortellingene handler om en ung gutt som møter hindringer underveis, men som ikke gir opp håpet. Begge guttene er sterke i troen på hva de vil, og de faller ikke utenfor selv om de møter motgang. Hva som driver dem er imidlertid to forskjellige ting. Øyvind drives av kjærligheten til Marit, som han elsker, men ikke kan få. Dermed arbeider han seg oppover, en problemstilling som hører mer hjemme i Bjørnsons tid enn i dag. Geir lider under det at han vil overta gården, noe som i dag ikke er en selvfølge.

Han vil være odelsgutt og fortsette det arbeidet faren har gjort før ham. Det er også her han møter motgang fordi familien må kutte ned på den driften som betyr så mye for ham. Dermed er det kjærlighetsidyllen som dominerer i *En glad gut*, mens arbeidsidyllen og familieidyllen står sterkest i *Nyryddinga*. Det er imidlertid fremtidstanken som driver både Øyvind og Geir. De har sterke ønsker for fremtiden som kommer til uttrykk i historiene, og det å sikre fremtiden blir dermed avgjørende for dem begge. Plassens betydning er i begge historiene veldig viktig, men også her på ulike måter nettopp fordi bøkene er skrevet med så stor tidsforskjell. I *En glad gut* er plassen begrenset på grunn av det lokale ved det tidligere bygdesamfunnet. Det å reise langt og det å forflytte seg fra hjemtraktene gjorde man heller sjelden. Man ble der man var fra, i hvert fall dersom man skulle bli bonde. Mens i *Nyryddinga* er hovedpersonen bundet til stedet nettopp fordi han er et barn. Barn holder seg der foreldrene er; de har ikke valget. Naturen på og rundt plassen fremstår som viktig i begge historiene, og både Øyvind og Geir har et godt lag med arbeid og forstår seg på naturens vilkår.

Knut Hamsun – *Markens grøde*

Knut Hamsuns *Markens grøde* (1917) er den kanskje viktigste romanen i denne sammenhengen, siden den av flere blir betraktet som et “jordbrukets evangelium” (Andersen 2001: 294). Troy Storfjell bruker for eksempel uttrykkene “jordbruksparadiset Sellanrå” (Storfjell 2003: 97) og “natursalmen *Markens grøde*” (ibid 102) om Hamsuns store og mye omtalte roman. Dermed kan *Markens grøde* i stor grad sees i sammenheng med “jordbruk og idyll” innenfor norsk litteratur. Per Thomas Andersen har blant andre gjort nettopp dette i kapittelet “Sellanrå. Steds-monogami” (2006), hvor han tar i bruk Bakhtins teori om idyll-kronotopen og analyserer romanen i lys av den.

Allerede den første mottagelsen av boken satte fokus på idyllen, utopien og hyllesten til jordbruket og bonden, ifølge Øystein Rottum. I kapittelet “Markens grøde. ‘Agrarisk oppbyggelsesbog’ eller syndefallsberetning” (2002), tar han for seg deler av mottakelsen, samt en egen tolkning av verket som bygger videre på tidligere analyser, og som har en tilknytning til forfatterens biografi. Rottum peker på hvordan alle som har skrevet om *Markens grøde* har vært enige om budskapet av boken, men at det har vært to retninger som har forskjellig holdning til dette budskapet. Den ene holdningen representerer de som har vært sympatisk innstilt til budskapet. Disse har bejaet bondens og jordbrukets hyllest. Den andre retningen har stilt seg kritisk til det samme budskapet. De ideologikritiske har først og fremst fokusert på to sider ved romanen: naturtilknytningen og ahistorisiteten. Her er det først og

fremst ulike syn på idyllen som er av interesse, og dermed både den sympatiske og den kritiske lesemåten av *Markens grøde*.

Markens grøde er en roman hvor hovedpersonen Isak fremstår som en Adam-skikkelse, han er det første mennesket, mannen, som baner ny vei gjennom vill mark, og som med egne hender bygger seg en gård fra grunnen av – Sellanrå. Dette gir klare assosiasjoner til bibelens opprinnelsesberetning, og fremkaller nettopp ord som evangelium, paradiset og salme. Storfjell legger til i sin analyse, som tar for seg romanens behandling av samene, at det er mye som henviser til en tapt gullalder i *Markens grøde*. Det er en skiftende forståelse av tid, mener han, “fra fortellingens påkalling av en tapt gylden alder og framheving av årstidens sirkulære tid til et varierende forhold til fortid, nåtid og framtid som preger forskjellige deler av teksten” (Storfjell 2003: 96). Den tapte gullalderen kan være nettopp paradismyten med mannen Adam som den første til å arbeide og bygge opp et liv til seg og sine. Nettopp denne tidsoppfatningen som Storfjell fremhever er spesielt viktig i forhold til idyllen. Idyllens karakteristiske tid oppfattes som sirkulær og gjentakende, i form av årets sykluser som medfører arbeid i et fast mønster, i motsetning til den lineære tidsoppfatningen. Menneskets samhörighet med naturen forsterkes gjennom at det følger hver årstid og hver dag med regn eller sol, slik at mennesket er fullstendig avhengig av naturens gang. Mennesket og naturen gjør seg avhengige av hverandre. For også naturen er avhengig av menneskets kunnskap om jordbruk. På denne måten kan tiden oppfattes som en tapt og gylden alder, slik Storfjell poengterer, nettopp fordi tiden nærmest står stille. Den beveger seg ikke fremover. Som Andersen så treffende sier, er Sellanrå “et sted der tiden går, men ikke for å skape forandring” (Andersen 2006: 34). Isak i *Markens grøde* motsetter seg også alle former for utvikling. Hele bokens prosjekt er som Storfjell kaller det “et uttrykk for en reaksjonær nostalgi” og “en lovsang til den sjølstendige nybyggeren” (Storfjell 2003: 97).

Den absolutte fortiden som Storfjell vektlegger i romanen, er et uttrykk for den rene idyllen. Samtidig må noe tilføres for å sette idyllen i perspektiv, en motsetning eller trussel. I *Markens grøde* er det den moderne tiden som stilles opp mot idyllen som en trussel. Andersen skriver: “Idyllen har sprekker også på Sellanrå [...] Men Sellanrå ligger der som et av de merkeligste stedene i norsk litteratur, en myte om noe som ligger fast mens alt begynner å flyte” (Andersen 2006: 39). Det er motsetningene som først og fremst gjør idyllen synlig, og dem er det flere av i *Markens grøde*. Motsetningene mellom land og by fremheves, slik Andersen også vektlegger, og motsetningene mellom mann og kvinne som Storfjell peker på.

Markens grøde handler først og fremst om jordbruk. Alle andre former for produksjon og arbeid får en negativ fremstilling hos Hamsun. Isak fremstår som en enestående bonde,

hans arbeidskraft har ingen grenser, og hans vilje og videreutviklende ideer har ingen ende. Gården vokser i omfang og rikdom ettersom fortellingen skrider frem. Det er dette som representerer *landet* i *Markens grøde*. Byen blir skildret i motsetning til Sellanrå og det arbeidet som blir utført på gården. Ifølge Andersen er byen den viktigste trusselen mot utopien Sellanrå, nettopp fordi byen er bærer av moderne verdier. I byen kan man si at tidsoppfattelsen er lineær, og dermed fremtidsrettet. Det som kommer fra byen, har imidlertid ofte en uheldig innvirkning på gården til Isak. På Sellanrå har de alt de trenger for å leve, de er selvbergende, og det er det viktigste. Dermed er ikke bagateller som penger eller hvordan menneskene ser ut vesentlig, verken for menneskene eller driften av gården. I byen derimot spiller disse faktorene en avgjørende rolle. I Andersens analyse er det tiden frem til kapittel seks som kan sammenlignes med en paradisiske tilstand, mens syndefallet skjer når Inger dreper sitt eget barn. Hennes forbrytelse er at hun har forbrutt seg mot selve livet (Andersen 2006: 36). Livets naturlige gang, også det i sykluser, med fødsel, reproduksjon og død, har Inger forbrutt seg mot, og dermed straffes hun av samfunnet. Sellanrå får også merke straffen. Gården må leve en tid uten Inger, og når Inger kommer tilbake er hun blitt påvirket av byen og det den bærer med seg av trusler mot Sellanrå. Andersen nevner forfengeligheit, ustadighet, uro og rastløshet, som egenskaper byen i denne sammenhengen påfører menneskene, og de er alle ment i negativ forstand (ibid 37).

Motsetningen mellom mann og kvinne i *Markens grøde* bygger på en patriarkalsk oppfatning av kjønn, ifølge Storfjell. Det er klare oppfatninger om hva som forventes av henholdsvis Isak og Inger. Storfjell mener at det ikke er snakk om likestilling og likeverd, men om det han kaller et “naturlig” hierarki (Storfjell 2003: 102), der mannen hersker og kvinnen er underordnet. Kvinnene skal være flittige, enkle og seksuelle. De skal føde barn, oppdra dem, lage mat og sy klær. Dette arbeidet er igjen livsviktig også for bonden, som har andre plikter. Storfjell legger også vekt på hvordan naturen er omtalt i hunkjønn, noe jeg oppfatter som vanlig i betydningen “moder jord” som gir vekst og nytt liv. Ifølge Storfjell blir dermed naturen, på lik linje med kvinnen, underlagt mannen i det naturlige hierarkiet. Storfjell skriver: “Naturen må la seg underordne mannen for å bli det hun skal være, for å produsere. Det ideelle livet i tett harmoni med naturen som teksten gjør seg til talsmann for, er patriarkatets harmoni” (ibid 101). Storfjells hierarkiske inndeling kan imidlertid nyanseres. Det kan også sees som en gjensidig avhengighet, for bonden er fullstendig underlagt både naturens og kvinnens eksistens for å kunne fullbyrde livet som bonde, ikke minst i idyllen. Den sykliske tiden som innebærer årstidenes veksling og fødsel, reproduksjon og død for mennesket, gjør mann og kvinne, menneske og natur likestilte og dermed gjensidig avhengig

av hverandre. Ikke en gang bonden Isak, som lykkes i alt han gjør, kan for eksempel så korn om vinteren. Isak har lært naturen å kjenne, og innordner seg på best mulig måte for seg selv. De egenskapene som Storfjell mener er kvinnens, kan også like godt brukes til å betegne mannen i *Markens grøde*: Isak er både flittig, enkel og seksuell. Dette støtter opp om det Rottem skriver om Isaks forhold til naturen: “markboerne står i et symmetrisk interaksjonsforhold til naturen og ikke i et asymmetrisk beherskelsesforhold” (Rottem 2002: 153).

I forholdet mellom menneske og natur oppstår det i *Markens grøde* en form for religion, som igjen kan knyttes til idyllen. Storfjell skriver: “Det er i naturen at Isak forankrer sitt åndelige midtpunkt. Det finner han gjennom såingens sakrament, i skogene der han får se både høyere og lavere makter, og i Sellanrås sykliske rytmer” (Storfjell 2003: 99). I en tilværelse hvor kirken er like fraværende som den er nærværende i Bjørnsons bondefortellinger, er det naturen som erstatter en åndelig dimensjon hos menneskene.

I sin analyse vektlegger Øystein Rottem særlig den rastløse vandreren og lensmannen Geissler. Gjennom å tillegge Geissler stor betydning for helheten, mener Rottem at man ikke lenger kan oppfatte *Markens grøde* som et entydig positivt og harmoniserende verk. Han skriver at “på grunn av tregheten i den sellanråske livsform, som beveger seg i sirkulære forløp, må romanhandlingen tilføres energi utenfra” (Rottem 2002: 149). Dette mener han at Geissler står for. Geissler bringer inn uro og tvil i den ellers så harmoniserende romanen, for også *Markens grøde* inneholder tvetydigheter. Gjennom sin analyse av Geissler som Hamsuns *alter ego* og som den som spiller en dobbel rolle i fortellingen, viser Rottem hvordan romanen ikke bare er et utopisk verk, men et verk som også reflekterer over sin egen utopidannelse (ibid 165). På denne måten stiller dermed Rottem seg litt på siden av mange tidligere tolkninger, som har forholdt seg til et forankret budskap om en harmonisk og idyllisk utopi. Han setter verkets entydighet på prøve.

Som jeg nevnte innledningsvis har flere anmeldere sett hvordan Løvåsens romaner bærer videre noen av idealene fra *Markens grøde*, og da spesielt i *Brakk*. Men også *Nyryddinga* har med seg av disse verdiene. Det å sette jordbruket i sentrum for fortellingen og vise verdiene ved bondekulturen som noe entydig positivt, har både Hamsun og Løvåsen gjort i sine respektive romaner. Årstidenes sykluser fremhever den sykliske tidsoppfatningen som preger arbeidet på gårdene, og dette blir stadig gjentatt i de to romanene. Men der Sellanrå står som et enestående eksempel på en gård som vokser og aldri går til grunne – som en utopi – så er gården til Geirs familie et eksempel på det motsatte. Gården i *Nyryddinga* er truet, og det gjør at den fremstår med et mye svakere livsgrunnlag enn Sellanrå. Gårdens sårbarhet står i et motsetningsforhold til menneskenes vilje, mens i *Markens grøde* står menneske og gård

som en enhet, og den enheten er sterk. Også i *Nyryddinga* har vi til en viss grad en motsetning mellom land og by, selv om dette ikke er like sterkt tematisert som i *Markens grøde*. I *Nyryddinga* er byen fremmed fordi fortelleren er et barn, og han legger størst vekt på de negative sidene ved byen. Byen fremstår likevel som fjern og uvesentlig også her, i motsetning til det samfunnet som skildres på gården.

Tarjei Vesaas – *Det store spelet*

Det store spelet (1934) regnes som Tarjei Vesaas' gjennombruddroman, og knyttes i særlig grad til forfatterens eget liv og oppvekst. Også denne romanen er en jordbruksroman, om ikke et "evangelium" i samme forstand som *Markens grøde*. Oppfølgeren *Kvinnor ropar heim* (1935) utkom året etter. I sin litteraturhistorie skriver Edvard Beyer om hvordan både bygdeskildringer og barneskildringer var i vinden da *Det store spelet* utkom, men at Vesaas skrev en bok som var begge deler, på en annen måte. Boken er noe mer enn en allmenn skildring av det norske gårdslivet, "den er diktning om en grunnopplevelse av den store, enkle sammenheng i menneskenes liv på og i forhold til jorden" (Beyer 1975: 186). Vesaas selv skal ifølge Leif Mæhle ha sagt at han "ville skrive ei bok om garden og om ungdomen som veks opp på ein gard, om tilhøvet til dei eldre på garden, alle dei tusen ting som *er* ein gard" (Mæhle 1967: 203). I *Det store spelet* er tvilen og valget viktige temaer, stilt overfor en odelsgutt som føler at han har fått en dom over seg fordi han skal overta gården, og fordi han ikke vet om han skal bli eller dra. Det er også historien om hvordan han etter hvert finner seg til rette med det livet han fra fødselen av har hatt som oppgave å fullføre, om hvordan tvilen etter hvert kommer gården og bonden til gode.

Også her står harmonien og idyllen på gården sentralt. Gården fremstår som et harmonisk hele, som styres av årstidenes syklus og mennesker som med glede gir sitt liv til å arbeide med jorden. Rommet for handlingen er avgrenset til gården Bufast, som et midtpunkt i fortellingen. Det er her Per Bufast føler seg utenfor allerede som barn, da han opplever flere hendelser som for ham er avgjørende. Det at Per ikke med en gang får den samme opplevelsen av jorda og arbeidet som faren er i besittelse av, gjør at idyllen også sees i et annet lys. Per ser for eksempel det motsetningsfylte i at far er "dyregod" samtidig som han dreper eller slakter dyra uten sorg når det må til. Dette er ikke forenelig for Per. Farens forhold til arbeidet er også preget av en ekstremt sterk tilhørighet til jorda. Han lukter jord, og vil heller dø arbeidende enn å visne bort uten noe å ta seg til. En slik lidenskap kan ikke Per føle, og når faren sier til ham "Du skal vera på Bufast all din dag", blir tvilen forsterket.

Mæhle skriver i sin analyse at faren til Per, Eiliv, blir et slags gudebilde for sønnen, som kan styre over liv og død, først dyrenes liv og tilslutt hans eget. På denne måten blir Per stående på utsiden, og han “ser ikkje den harmoniske samanhengen i det store livsspelet på garden Bufast” (Mæhle 1967: 205). Forholdet mellom fødsel og død som i idyllen er naturlig, oppleves ikke slik for Per – for ham blir det disharmonisk.

Ole M. Høystad har i en analyse av romanen “Bygdeverdiar i ‘Det store spelet’ av Tarjei Vesaas” (1980) sett på bygdeverdier og samfunnsskildring. Analysen er en gjennomført sympatisk lesning og problematiserer ikke forholdet til idyll, men peker allikevel på en del viktige poenger ved romanen. Det at han fremhever alle de gode sidene ved skildringen, kan sees i sammenheng med en sympati for nettopp idyllen i verket, selv om det virker mer som en sympati for jordbruket generelt som styrer analysen. Interessant er det for eksempel at Høystad ikke legger vekt på den tvilen som stilltiende gnager i Per, men fokuserer på hvordan Per fra barndommen av hjelper til i det arbeidsfellesskapet han er en del av, og dermed tidlig får en forståelse for hva han skal gjøre i livet sitt. Det å være *bufast*, det å høre til et sted, er ifølge Høystad en av de viktigste verdiene i boken. Dette blir stående i motsetning til turistene og de stadig reisende langs landeveien. Høystad ser på hvordan sosialisering og læring skjer i det samfunnet Per vokser opp i. Den viktigste lærdommen er den som overføres direkte fra generasjon til generasjon, og det er dette som gjør at familien og slekten er avhengige av barnet, som er den som i fremtiden skal ta over det livsarbeidet foreldrene har bygd opp.

Høystad ser på kjønnsrollene i hjemmet på Bufast, hvordan arbeidsoppgavene er fordelt på den eneste fornuftige måten. Han vektlegger kvinnens makt på gården, og hvordan gården er avhengig av et kvinnfolk som kan sine ting for å overleve. Moren til Per gjør alt innearbeidet: hun vasker, rydder, lager all mat, passer unger og reparerer familiens klær. “Det er truleg ingen grunn til å idyllisere kvardagen til mora”, skriver Høystad (Høystad 1980: 488). Allikevel mener han at det ikke er grunn til å lese kvinnen som mer undertrykt enn mannen på Bufast. Arbeidet fordeles, og mannen har sine arbeidsområder, som stort sett foregår utendørs. Faren er glad i jord. I tillegg til familien han vokser opp i, er kjærligheten viktig for Per, nemlig den kvinnen som for han skal bære det hele videre. Morens posisjon som viktig for hele produksjonen, er et tydelig eksempel for Per på at det er nødvendig også for ham å få seg en gårdskone. Pers tanker om jenter er derfor et sentralt tema i boken, og han finner også til slutt sin Signe Moen.

Karakteristisk for disse menneskene er deres taushet, og hvordan følelser skal forties. “Her har menneska *eit anna kjenslespråk* enn det opnare og meir direkte som blir nytta i ein del andre miljø. I bygdemiljøet syner folk ofte kjensler ved å gjere konkrete ting i lag og

oppleve ymse teiande saman. Når kjensler ein sjeldan gong får kome direkte fram, blir dei dess meir ekte og forpliktande” (ibid 490). Det er dette som er med på å gjøre valget for Per enda vanskeligere. Alle tankene sine må han holde for seg selv, de snakker ikke sammen om det. Derfor må Per bli den flinkeste på skolen, slik at læreren skal si at han burde fortsette med studier fordi han er så flink. Det er den eneste utveien Per kan se for seg som barn. Det at han senere føler seg mer til rette på Bufast, skyldes også indre følelser som han ikke forteller noen om. Hele romanen består på den måten av usagte, men desto mer betydelige tanker for Per, som han strever med i ensomheten, samtidig som han prøver å innrette seg i fellesskapet.

Det store spelet er en tittel som innebærer den syklusoppfatningen som idyllen i stor grad består av. Livets syklus med fødsel, liv og død og naturens syklus med de fire årstider som gjentar seg, danner det store spelet som gjør gården og generasjonene meningsfylte. For Per blir det spesielt det å forsone seg med at også døden er en del av det store spelet, en av de hardeste kampene. Per opplever døden som meningsløs i ung alder, og det blir enda en av de tingene han ikke kan snakke om og som han på egen hånd må komme over. Når han selv er nesten voksen og må skyte hesten han er så glad i, får han en indre opplevelse som gjør at han fullt ut forstår det store spelet – syklusen, som alle er en del av. Døden innlemmes i det store spelet for Per også. Den erkjennelsen blir stående som et vendepunkt i livet hans.

Den mest nærliggende romanen å se *Nyryddinga* i forlengelse av, er kanskje nettopp *Det store spelet*. Slektskapet er stort på mange måter: forfatterne skriver begge på nynorsk, begge romanene handler om barn som vokser opp på gård, og de tar for seg hvordan barnet opplever den delen av samfunnet de er en del av. Stillheten og tankene som preger Pers fortelling er også til stede i *Nyryddinga*. Men på mange måter kan *Nyryddinga* sees på som et motsvar til *Det store spelet*. Per Bufast identifiserer seg ikke med det livet han er født til som odelsgutt, mens Geir mer enn gjerne ønsker å kunne ta over den gården han er vokst opp på når han blir voksen. Det er to ting som kan underbygge motsetningsforholdet: det ene har med farsbildet til de to guttene å gjøre, og det andre er problemstillingene i den samtiden romanene er blitt skrevet i. Der Per Bufast på den ene siden ser på sin far med en blanding av respekt og frykt, samtidig som han ikke kan forstå den lidenskapen til jorda som driver faren, har Geir i *Nyryddinga* bare respekt og kjærlighet til sin far, og det eneste han ønsker er å kunne gå i sin fars fotspor og bli mest mulig lik ham. Dette viser hvordan faren som forbilde for eget liv er spesielt viktig for hvordan de to jevnaldrende guttene opplever sitt lodd som odelsgutt. Problemstillingene er imidlertid tilpasset den tiden romanene er skrevet i. I 1934 var det fremdeles vanlig at den eldste gutten på gården skulle overta, og *Det store spelet* problematiserer nettopp det, da det ikke var like lett for alle å ta på seg den livsoppgaven, noe

Vesaas selv opplevde. I 2003 stiller det seg imidlertid annerledes. Det er ikke lenger en forventning fra foreldre om at barna nødvendigvis skal gjøre det samme som dem. I tilfellet med *Nyryddinga* er det heller ikke det, noe som kommer enda tydeligere frem i *Brakk*, der moren til Geir virkelig gjør det hun kan for å få Geir til å velge en annen livsvei. Arbeidet på gården er hardt, og karrierevalgene er så mange. Problemet for Geir i *Nyryddinga* blir dermed motsatt av Pers: han ønsker nemlig å bli som sin far, arbeide på gården han har vokst opp på, og dermed videreføre arbeidet til generasjonene før ham. I dagens samfunn kan *det* være like problematisk som det tidligere var nettopp det motsatte.

Annen bygd- og bondelitteratur

Når det gjelder idyll i en bygdelitterær tradisjon, er det enkelte navn som bør nevnes, blant annet Hans Aanrud. “Bondenoveller” kaller A. H. Winsnes Aanruds diktning i sin litteraturhistorie. Winsnes skriver at “det går allerede i hans første noveller – og i høyere grad senere – et drag mot idyllen i hans diktning” (Winsnes 1961: 369). Aanrud er kanskje den av de forfatterne som har fordypet seg i bondelivsskildringer som har blitt mest knyttet til en idyllisk fremstilling, ikke minst i forbindelse med barneboken *Sidse Sidserk* (1903). I en artikkel om Aanruds fortellinger, ser Knut Imerslund (2001) på hvordan tidligere litteraturforskere har behandlet Aanruds forfatterskap, og han ser at det er hovedsakelig ett ord som er gjennomgående i litteraturhistorier, avhandlinger og artikler, og det er *harmoniserende*. En av disse er Peter Hallbergs avhandling med tittelen *Harmonisk realism* (1963). Hallberg tar for seg mange av fortellingene, og viser hvordan harmonien mellom mennesker, dyr og natur er til stede i tekstene. Imerslund prøver i sin artikkel å vise andre trekk ved Aanruds diktning som ikke er harmoniske, fordi han ser ordet *harmonisk* som en klebrig merkelapp, som videreføres av forskningen uten nytenkning. Han fremhever ironi, classeskille, mangel på selvrefleksjon og eksistensiell angst som trekk ved Aanruds fortellinger som ikke passer inn under merkelappen *harmoni*. Spørsmålet er bare om det ikke er mulig å forene disse synene. Hallberg skriver selv om Aanrud at “I ordets strängaste mening är hans bondeberättelser inte samtidsskildring; redan på nittitalet måste de ha tätt sig lätt arkaiserande. Men med detta nästan självklara förbehåll fyller de av allt att döma mycket högt ställda krav på verklighetstrohet” (Hallberg 1962: 216). Aanrud har lagt sine fortellinger til en annen tid enn samtidens forfattere, og i tillegg blir det påpekt en sterk tilknytning til folkeeventyrene hos Aanrud. Men med både Hallbergs og Imerslunds undersøkelser er det mye som tyder på at både idyll og viktige realistiske trekk er til stede i tekstene til Aanrud,

uten at det ene nødvendigvis utelukker det andre. Humor har også blitt fremhevet som vesentlig i Aanruds forfatterskap. Parallellene til *Nyryddinga* er her mange: arbeidets viktighet, sammenblandingen av harmoni og realisme, og humoren som tydeliggjøres – om enn på ulike måter. I Aanruds *Sidsel Sidserk* handler det også om et barn, og selv om den er regnet som en barnebok, viser den en jentes kår som arbeiderske på en gård som på mange måter kan sammenlignes med Geirs. Merkelappen harmoni i negativ forstand har ikke festet seg på samme måte til Løvåsens litteratur på grunn av det underliggende alvor. Men også i *Sidsel Sidserk* er det et tungt alvor som preger historien da Sidsel blir foreldreløs tidlig i historien. Hennes historie blir dermed lysere utover i forløpet, i motsetning til Geirs.

Arne Garborg er en annen forfatter som bør nevnes her. Hans forhold til bondekulturen var skiftende, men hans nasjonale ideer og hans tilknytning til naturen er likevel relevante i forhold til temaet idyll. Som forfatter var han en sterk forkjemper for landsmål – eller nynorsk – og nasjonale, kulturelle verdier, mens han fryktet den økonomiske utviklingen som tok overhånd med kapitalisme, industrialisme og byvekst (Beyer 1975: 553). Mye av diktningen hans viser et sterkt forhold til natur, og *Haugtussa* (1895) er et godt eksempel på nettopp det, der den begynner i en slags idyll, men ender med en stadig mer tilstedeværende opplevelse av en virkelighet. Diktene uttrykker helt forskjellige stemninger, og naturen er en stor del av de ulike opplevelsene. Det tydeliggjør et spesielt sterkt forhold mellom menneske og natur. Beyer skriver at *Haugtussa* kan leses som inderlige kjærlighetsdikt til Jæren og folkelivet, slik det for Garborg artet seg før kapitalismen forvandlet landsdelen (ibid 541). *Haugtussa* var av samme slekt som *Synnøve Solbakken*, skal Christen Collin ha skrevet i mottagelsen (Winsnes 1961: 315). Også romanen *Fred* (1892) er et eksempel på samspillet mellom natur og menneske, selv om det også her viser seg fra sine mørkere sider. Garborgs sympatier var imidlertid skiftende og han hadde tidligere i 1880-årene hånet bonden, før han selv ønsket å bli en i 1890-årene. De tidligere verkene bærer dermed preg av en opprørstrang mot bygda, og ønsket om et liv i byen, slik hans eget liv hadde artet seg. Ifølge Winsnes er det en naturlig utvikling som har skjedd hos Garborg, fra radikalisme til en “høyt utviklet tankedyktighet” (ibid 306). “Det gamle bondesamfunn som han hadde så dype røtter i, slapp ikke taket i ham. Men han reagerte på to slags vis overfor dette samfunn. Det både drog ham og støtte ham bort” (ibid 310). Å plassere Garborg som en entydig skikkelse innenfor en bygdelitterær tradisjon er derfor ikke lett, men han representerer en viktig skikkelse i det litterære miljøet som hadde meninger om nettopp bonden, og som selv beskrev et nært forhold mellom menneske og natur. Garborg ble aldri bonderomantiker, idyllisk hjemstavnsdiktner eller folkelivsskildrer, nettopp fordi han ikke flyktet fra tiden og

dens problemer (ibid 329). Det er på mange måter det samme som kan sies om *Nyryddinga*, da heller ikke den flykter fra vår tids problemer. Det ambivalente forholdet til bonden er imidlertid ikke like fremtredende i *Nyryddinga*, som i Garborgs forfatterskap. Da er det heller grunn til å se paralleller i naturskildringene til disse forfatterne, som begge viser nærhet knyttet til oppvekstens områder og natur.

To andre forfattere som viser en sterk tilknytning til bondesamfunnet i sin litteratur, er Jens Tvedt og Rasmus Løland. I mottagelsen av Jens Tvedts romaner på 1890-tallet ble det sagt om ham at han “er vår tids første virkelige bondedikter”, ifølge Winsnes (ibid 345). Uten å idealisere bondelivet har han skrevet om bygda, både om de karakteristiske individene og om den kollektive mentaliteten i bondesamfunnet. Hjembygda sto som modell for skildringene hans, om hvordan arbeidsglede og livsglede er så viktig for tilhørighet og for det å føle seg hjemme. Rasmus Løland hadde imidlertid et litt annet syn på hjembygda, da han selv var blitt syk som ung, og følte seg utenfor i arbeidet og på gården. Hans fortellinger fokuserer dermed mer på individet, og karakterene hans er ofte rare, ensomme og spesielle mennesker. Men handlingen i fortellingene er lagt til bygda, og de regnes som “bygdelivsskildringer” i litteraturhistorien. Spesielt for Løland er at han ofte fordypet seg i skildringer av barn og barnets verden. Winsnes skriver: “En hendelse, som for den voksne er likegyldig, kan Løland på en slående måte sette i relasjon til barnets fantasi og forestillingsliv og ofte også gi en utvidet symbolsk mening” (ibid 350). Han skrev om barn for voksne, men også noen fortellinger til både barn og voksne. Løvåsen kan helt klart forbindes med hovedlinjene i diktningen til både Tvedt og Løland. Løvåsen viser også i *Nyryddinga* positive skildringer med utgangspunkt i hjembygda, om ikke akkurat den kollektive mentaliteten i norsk bondekultur. Det å skildre barnets fantasi og tanker har Løvåsen også til felles med Rasmus Løland.

Olav Duun er den siste av forfatterne jeg vil nevne i denne sammenhengen, som et eksempel på forfattere med en sterk bygdetradisjon i litteraturen. Om Duun skriver Winsnes at “han lærte bygden å kjenne til bunns, naturen, menneskene og vilkårene de levde under, deres sterke sammenheng med jorden og ætten, nærkampen med sjøen, i det hele et typisk lite utsnitt av Norge” (ibid 532). I store deler av forfatterskapet tar Duun for seg bygdesamfunn og ættens betydning for mennesket i de skildrede omgivelsene. *Gamal jord* (1911) regnes som den første, som følges opp med *Det gode samvite* (1916), og alle bindene i *Juvikfolke* (1918-1923). Rolv Thesen vektlegger forholdet mellom ætt og gård som det viktigste i det samfunnet som skildres. Om *Det gode samvite* skriver han at “det er lett å forstå, at då den gamle bonden møtte ei ny tid som gjorde garden og jorda til handelsvare, og kom med alle

sine pengekrav, måtte ho kjennast som ein fiende, – ein fiende som ville ta bort skjølve livsgrunnlaget hans” (Thesen 1953: 173). Likheten til *Markens grøde* er merkbar i møtet mellom ny og gammel tid. Det er likevel i *Juvikfolke* at ideen om “ættesammenhengen” slår ut i full blomst. Her trekker Thesen selv parallellen til Hamsuns jordbruksroman i det han karakteriserer den første juvikingen: “Denne fyrste juvikingen levde reint utanfor folkeskikk og samfunn. Ein asosial type, ikkje heilt ulik det hamsunske skogtrollet Isak Sellanraa” (ibid 178). Gården minner ikke rent lite om en idyllisk plass den heller. “Juvikgarden hadde så djup og god ein tone kring seg [...] ein tone som kom frå skoglunnar og jorde og frå sjølve husa, frå gamlestua og nystua” (ibid 178). I tillegg til slekten er dermed også naturens plass hos mennesket i fortellingen av stor viktighet. Men slektens betydning fremheves spesielt også i litteraturhistorien. Den fremstår som en “åndelig styrke, en arv som det gjelder å løfte og føre videre frem i nye former under stadig skiftende vilkår. Fortiden lever alltid med” (Winsnes 1961: 536). At fortid og nåtid spiller inn også for fremtiden, er med å forsterke det sykliske i tidsoppfatningen som er så typisk for idyllen. Fortellingen om bondestanden gjennom forskjellige kulturepoker, gjør *Juvikfolke* til Duuns viktigste og best ansette verk, samtidig som den fører den norske hjemstavnsdiktningen og bygdehistorien videre. I Duuns verker kan man dermed trekke frem både syklisk tidsoppfatning, sterke familiebånd og jorden og naturens betydning for menneskene, som karakteristiske likhetstrekk med Løvåsens bonderomaner. Også Geirs forfedre har en plass i tankene hans når det gjelder kampen om å få drive gården.

*

Den utvalgte delen av en bygde- og bondelitterær tradisjon som er representert her, har idyllen til felles. Det er i hver enkelt av tekstene noe som bryter med Bakhtins idyllkronotop, men sett under ett er det desto mer som representerer idyllen i denne samlingen tekster. Bakhtins inndeling av arbeidsidyll, familieidyll og kjærlighetsidyll er alle til stede her. Arbeidsidyllen utmerker seg i *Markens grøde*, kjærlighetsidyllen står sterkest i *En glad gut*, og i *Det store spelet* finnes alle tre, med hovedvekt på arbeids- og familieidyll. Plassen som senter for handlingen, som en miniatyrverden for menneskene, finnes både i *Markens grøde* og *Det store spelet*. Enheten mellom menneske og natur er spesielt for både Garborgs og Duuns forfatterskap, i tillegg til de tre romanene. Syklusene og hverdagshistoriene gjentar seg, og ikke minst står bonden og gårdsbruk i senter for denne tradisjonen. Det er ikke nødvendigvis slik at idyllen må skinne gjennom og dominere enhver fortelling, men det er elementer av

positive verdier rundt emnet *bonden* som fremkaller bruken av idyll i sammenheng med denne litterære tradisjonen. Temaet idyll samler slik inn under seg en rekke av tekster, som kan sies å representere en tidligere epoke innen norsk kulturarv.

Idyllens ødeleggelse: skittenrealismen og Jonny Halberg

I motsetning til den tradisjonelle jordbrukslitteraturen og bygdeskildringene som jeg har gitt et omriss av ovenfor, står en retning²³ innenfor litteraturen som kan betegnes som “skittenrealisme”²⁴. Også i den skittenrealistiske litteraturen står bygda og bondelandet i fokus, slik at en videreføring fra den tradisjonelle jordbrukslitteraturen er relevant. Innenfor den skittenrealistiske litteraturen finner man imidlertid en anti-idyllisk vinkling på bygda, som også betegnelsen tilsier. Skittenrealisme er en norsk oversettelse av det amerikanske begrepet “dirty realism”, som Bill Buford lanserte i tidsskriftet *Granta* (1983) om en spesiell type litteratur i USA, og som siden har beholdt navnet. I norsk sammenheng er skittenrealismen en retning som fikk fart på 1990-tallet, og som kan sies å være typisk innenfor norsk 1990-talls litteratur. Det er flere norske forfattere som blir trukket frem under denne betegnelsen, og det er nesten uten unntak unge menn. Først og fremst er det Jonny Halberg som kan sies å representere denne retningen, med sitt forfatterskap om bygde-Norge. Nettopp derfor vil jeg også vektlegge Halbergs forfatterskap i forbindelse med presentasjonen av skittenrealismen. Ellers er det forfattere som Kyrre Andreassen, Frode Grytten, Per Petterson, Levi Henriksen, Carl Frode Tiller og Ari Behn som også blir knyttet til skittenrealismen.

Danske Per Krogh Hansen mener at begrepet skittenrealisme er veldig vidt i Norge; det brukes om mange, og det er lite definert hva som ligger i det. Den amerikanske definisjonen av begrepet har imidlertid blitt formulert mer eksplisitt, og betegnes av Krogh Hansen slik: “Dirty realism relies on ice-cold observation, refusing to judge or criticise, but permitting itself to dwell with clinical precision on human dregs and trash” (Krogh Hansen 2005: 102). I tidsskriftet *Granta* skriver Bill Buford om skittenrealismen at “these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music” (Buford 1983: 4). Hovedtemaene i historiene dreier seg om mennesker på utsiden av det øvrige samfunnet, “outcasts and the retarded, the casualties of urbanisation, the dregs of modern life” (Krogh

²³ Jeg velger å kalle skittenrealismen for en “retning”, selv om den har blitt betegnet som både en sjanger (Per Krogh Hansen) og en tendens (Marta Norheim) fordi denne typen tekster skiller seg ut i litteraturen og står som en selvstendig del av samtidslitteraturen etter 1990-tallet.

²⁴ Betegnelsen skittenrealisme blir også brukt innenfor norsk filmkunst, blant annet om filmene *1973 Høtten* og *Budbringeren*.

Hansen 2005: 102). *Språket* blir fremhevet både av Buford og Krogh Hansen, og det kjennetegnes av en ekstremt knapp og realistisk tone, hvor setningene er ribbet for utbroderinger, og kun skildrer mennesker og hendelser objektivt slik de skal fremstå for leseren.

Det sterkeste kjennetegnet i dag i norsk sammenheng er kanskje det at forfatterne tar for seg “skitten” i bokstavlig forstand. Ordet “hardkokt” går også igjen i beskrivelsene av skittenrealistisk litteratur. Når en bok blir betegnet som skittenrealistisk i dagens presse, er det kanskje først og fremst det skitne i detaljer og språk som blir lagt i betegnelsen. Det triste i familiekonstruksjonene er også et trekk ved denne litteraturen. Tom Egil Hverven har skrevet følgende om norsk 1990-talls litteratur: “Det er kanskje symptomatisk at den eneste virkelige positive framstilling av en familie jeg har funnet i 1990-tallets debutantlitteratur, skildrer en asiatisk innvandrerfamilie” (Hverven 1999: 71). Både Jonny Halberg og Kyrre Andreassen er nevnt i denne sammenheng. Men i Norge forbindes også skittenrealismen først og fremst med utkantstrøk og bygde-Norge. Det er små bygder, distrikter, tettsteder og bondegårder som står som bakgrunnsmiljø for skildringene. Denne miljøskildringen tror jeg kan sies å være et av de aller viktigste trekkene ved norsk skittenrealisme.

“Kulturens betændte blindtarm” kaller danske Peter Jensen samtidslitteraturens bilde av det norske bygdesamfunnet. Han mener at den norske skittenrealismen er et slags oppgjør med bygdemiljøet, hvor en avromantisering av den norske bondekulturen står sentralt. Den norske identitets autentitet og tradisjonsbevissthet er sterkt knyttet til bygda, og det er derfor der kritikken rammer hardest. Jensen skriver: “Således er sparkene til norsk selvtilstrækkelighed og national stolthed, pakket ind i depravation og råddenskab, både markante, præcise og lammende – og derfor særlig underholdende fra en utenforstående synsvinkel” (Jensen 2004: 39). Bruken av blindtarmen som metafor er treffende for skittenrealismen, som Jensen poengterer. Blindtarmen er “et sted i kroppen, hvor lortet bare skal passere forbi, og som kun gjør sig bemerket, når den bliver betændt og må bortopereres” (Jensen 2004: 39). Det er ifølge ham slik den norske bygda fremstår i den skittenrealistiske litteraturen, som overflødig, betent og full av skitt.

Når Krogh Hansen peker på at det er vanskelig å definere denne retningen i Norge, er det fordi han mener at de forfatterne både i USA og Norge som har fått denne merkelappen, ikke nødvendigvis har så mye til felles at de kan få en samlebetegnelse. “Det er ikke nødvendigvis det samme skidt de skidne realister fokuserer på” (Krogh Hansen 2001: 29). Felles for Jonny Halberg, Kyrre Andreassen, Frode Grytten, Levi Henriksen med flere, er at de alle skildrer nettopp bygda slik den fremstår for mange i dag. Det er et miljø preget av

forfall og skitt, som skiller seg naturlig fra det moderne og urbane miljøet i byskildringer. Å si at skittenrealismen har et negativt fokus på dagens bygder og distrikter, er derfor ikke langt unna en utvidet definisjon av begrepet, som også kan fungere samlende for retningen generelt. I litteraturhistorier og de få artiklene som finnes om norsk skittenrealisme, blir betegnelsen uten unntak brukt for å betegne Jonny Halbergs litteratur. Hans litteratur kan derfor sies å representere denne retningen innenfor nyere norsk litteratur.

Den skittenrealistiske litteraturen

Selv om det er vanskelig å tidfeste en retning som skittenrealismen innenfor litteraturen, regnes altså Jonny Halberg som en av de første og en av de største i norsk sammenheng. Novellesamlingene *Overgang til tertiær* (1989) og *Gå under* (1992) leder an forfatterskapet i en tydelig skittenrealistisk tone og fortsetter med romanene *Trass* (1996), *Flommen* (2000), *En uskyldig tid* (2002), *Gå til fjellet* (2004) og *Tvillingen* (2006). Halberg skildrer det norske bygdemiljøet i samtlige av sine historier, men alle historiene har sitt særpreg. Novellesamlingene bærer i større grad enn romanene preg av en sarkastisk og kritisk tone, og de er i flere tilfeller direkte groteske. Men grunnkonflikten, som gjelder bygdas forfall, er like tilstedeværende i alle historiene.

I romanene *Trass*, *Flommen* og *Gå til fjellet* foregår handlingen i de fiktive bygdene Melhus og Enevarg. Enevarg er det Øystein Rottem kaller i sin litteraturhistorie “en ravnekrok uten framdrift og dynamikk. De som det har vært litt tak i, er flyttet ut. De gjenværende driver omkring uten mål og mening, som vrakgods i en bakevje, frustrerte, viljeløse, fulle av innestengt aggresjon” (Rottem 1998: 762-3). Det er en fremstilling av den norske bygda i all sin gru, et sted man ikke flytter *til*, men *fra*. Hovedpersonen i romanen *Gå til fjellet* tenker om bygda Enevarg at “Til tross for vissheten om at hverdagen heller besto av husmenn som sultet i hjel, kvinner som ble sparket rundt av velstående bønder, barn som forgikk i arbeid og uvett, la synet av Enevarg seg i ham som et tynt, mildt teppe” (Halberg 2004: 16). En slik forestilling eller blick på bygda er det man får i de fleste av Halbergs historier; et blick utenfra som betrakter det hele, men som til tross for uhyggen kjenner en tilhørighet til stedet fordi det en gang har vært – eller fremdeles er – et hjem. I *Trass* tenker en av fortellerne, Tomas: “De fleste vil si, mens de kjører forbi, at her bor det også mennesker, barn vokser opp på dette stedet, man kan vel prise seg lykkelig over at man ikke var en av dem. Men dette er mitt sted. Det var her jeg vokste opp. Og er det en vanskjebne, er den

uansett min” (Halberg 1996: 35). Den triste bygda som fremstilles, er nettopp menneskers hjem, og Tomas er en av karakterene som er i stand til å erkjenne det.

Det skitne i Halbergs historier er påfallende, og det fremheves ikke minst av måten det blir fortalt på. Fortelleren er for det meste observerende og får med seg detaljene i tilværelsen, slik det er kjennetegnende for skittenrealistene. Marta Norheim skriver om skittenrealismen i artikkelen “Dirty realism og ekte drit”, at sjangeren “zoomar rett inn på det triste” (Norheim 2005: 2). Det er beskrivende, for det er nærmest filmatiske virkemidler som blir tatt i bruk for å beskrive bilder i Halbergs romanunivers. Et eksempel på hvordan blikket zoomer inn på en hendelse er for eksempel beskrivelsen av faren som skal vise sønnen sin tre frosker. “Jeg oppdaget at de var døde. De hang slapt i hendene mine. Hunnfrosken blødde i den lyse buken. Den midterste hannen hadde fått klemte ut begge øynene” (Halberg 1989: 52). De små froskene i hånden til mannen blir nøkternt beskrevet, og det fokuseres på de mindre hyggelige detaljene. Men også andre sanser får sin plass i de detaljerte beskrivelsene, for eksempel lukt. “Arnstein og Birgitte følger etter med hver sin Ringnes. Kvelden er skikkelig heit og mørkeblå. Det lukter syrer, urin og kumøkk” (Halberg 1989: 39). Den rene observerende fortellerstilen fremhever det skitne i detaljene. Det kommer ingen følelser til uttrykk gjennom det som skildres, det bare er slik. Dermed blir det opp til leseren å reagere på det vemmelige i det fortalte.

Øystein Rottem leser novellene til Halberg som en kritikk av bygdesamfunnet, i likhet med Geir Gulliksen i essayet “Gå over for å gå under i litteraturen” (1996). Novellene gir ifølge Rottem og Gulliksen et forræderisk inntrykk av å være solidarisk med det samfunnet som skildres, mens de i virkeligheten fremstiller bygda som sneversynt, lukket og mindreverdige. De mener dermed at fortelleren i de ulike historiene sympatiserer med de verdiene som er fremmede for miljøet, og at blikket som ser er et “utenfra-blikk”. “Novellene setter dannelse og bykultur opp mot smakløshet og bygdeliv”, skriver Rottem (Rottem 1998: 762).

Per Krogh Hansen tar opp det samme argumentet, og han mener at det kan rettes mot all skittenrealistisk litteratur. Han mener at forfatterne risikerer at “de via deres fortellere gjør sig bedre og klogere end det univers de fremstiller” (Krogh Hansen 2001: 30). I denne sammenhengen nevner han hvordan det i fortellingene ofte handler om mennesker som har forlatt hjemstedet og bygda, eller mennesker som ønsker å forlate det, og som føler seg annerledes enn de andre på samme sted. Dette særtrekket gjelder også for Halberg, blant annet i enkelte av novellene og i romanen *Gå til fjellet*. En av novellekarakterene drar tilbake til bygda og besøker gamlekjæresten sin. Han betrakter henne: “Hun har en hvit trøye som er

åpen under armene, og når hun plukker salt og pepper fra hylla ser jeg blanke svettedråper som glir ned fra armhulene” (Halberg 1992: 26). En annen ung mann mekker på bilen som han har lagt mye arbeid i: “Jeg vil ikke ha alle de fancy greiene som folk kladder på kjerrene sine. Ikke hekkspoiler, sideskjørt eller bøtteseter, og i hvert fall ikke revehale, teddystoff eller juletre i bakvinduet. Det skal være rent” (Halberg 1992: 14). Dette er karakterer som står litt på siden av det samfunnet som skildres, og som kan sies å betrakte bygdesamfunnet i et ovenfra og ned forhold, eller med et utenfra-blikk. Til tross for at det er mulig å lese novellene slik, mener Krogh Hansen at det ville være overfladisk å trekke frem kun denne siden ved Halbergs noveller. Hans argument er at det essensielle ved nettopp disse karakterene som er i oppbrudd, eller har forlatt bygda, er at de ikke er spesielt sympatiske. De har heller ikke kommet noe videre i utviklingen enn det bygdefolket som blir skildret for øvrig. Et annet argument Krogh Hansen bruker, er at man som leser lett kan forledes til å tro at tekstene kun tematiserer konkrete hendelser og situasjoner, når de i tillegg dreier seg om menneskelige spørsmål og eksistensielle forhold (Krogh Hansen 2001: 30). I det første av eksemplene ovenfor savner faktisk karakteren den tidligere kjæresten. Hun var hans store kjærlighet. I det andre eksempelet bruker den unge mannen all sin tid på å ordne i stand en bil, nettopp etter bygdas prinsipper, om han ikke har en like “harry” smak som dem han vil imponere. Det er mennesker som har vanskelig for å fri seg fra bygda, og som er en del av den på godt og vondt. De skiller seg ikke nevneverdig fra andre bofaste karakterer selv om de har tatt et skritt på siden av det livet de egentlig er en del av, og flere av dem er også mindre sympatiske.

I romanene til Halberg stiller det seg imidlertid annerledes, også ifølge Rottem. Om romanen *Trass*, skriver Rottem at Halberg “i høyere grad enn i sine noveller [fremstiller] menneskene som hjelpeløse ofre for (samfunnsmessige) mekanismer som de ikke kan overskue eller hankses med. Han utleverer dem ikke, han stiller seg på parti med dem” (Rottem 1998: 763). Forskjellen på novellene og romanene kan ligge i det at novellene er skrevet med en større distanse til karakterene. Der Rottem og Gulliksen mener at fortelleren tar avstand fra bygda, og stiller seg solidarisk med de som drar eller på annen måte står utenfor, mener Krogh Hansen at det kritiske blikket også er rettet mot de som prøver å ta avstand eller dra. Det blikket som rammer bygda, rammer også de som prøver å flykte fra den. I romanene derimot kommer fortelleren tettere på sine karakterer, og fremviser dermed en større forståelse for de fordomsfulle og innsnevrede personene som blir fremstilt.

Kyrre Andreassens debut *Det er her du har venna dine* (1997) har mye til felles med Jonny Halbergs noveller. Krogh Hansen skriver at det er en mye mer forsonlig utgave av bygda vi møter hos Andreassen enn hos Halberg. Til tross for at perspektivet på samfunnet er

både innskrenket, forutsigbart og avstumpet, er det en rekke verdier som knyttes til bygda, og det er vennskap, tillit, tid og samhörighet (Krogh Hansen 2001: 32). Det er disse temaene som står sentralt. Samtidig understreker språket i novellene at fortelleren tilhører bygda, med sine brede formuleringer og inneforståtte fraser. “Mari Du Bedåre står bak disken. Forkleet hennes er flekkete. Gamle flekker. Hun er kvapsete, kvisete og gravid igjen, håret står ut fra bakhuet” (Andreassen 1997: 8). Det avslørende blikket til skittenrealisten er helt tydelig til stede i denne og lignende fremstillinger. Stedet i alle novellene heter Rotberg, noe som kan sees på som enda en likhet med Halberg og hans Enevarg. På Rotberg finner man S-laget, en bensinstasjon eller to, en nedlagt jernbanestasjon og et kraftverk hvor enkelte av de unge guttene i historiene jobber. Novellene handler om bilkjøring, fylla og damer, uten at det skjer særlig mye. Ordet stillestående er betegnende for mange av novellene. Den ytre miljøskildringen gir bakgrunn for noen enkeltskjebner på bygda, noen som er der for å bli, men også her er det noen som vil bort, og som føler seg annerledes. Tittelen peker imidlertid på verdien som ligger i hjemstedet, og hva bygda betyr for mange som vil vekk. Det er nemlig der de har “venna sine”.

En annen forfatter med tilnærmet samme form som Halberg og Andreassen, er Levi Henriksen. I romanen *Snø vil falle over snø som har falt* (2004), er det bygda Skogli som er bakteppe for den spennende handlingen. Også dette er en fiktiv bygd i forfatterskapet. Her har Dan mistet familien sin og vil bort fra småbruket og bygda, men blir holdt igjen av fortidens historier og kjærligheten. Det kan sies å være mer varme i Henriksens bok enn hos Halberg og Andreassen. Selv om råskapen syner seg også i denne bygda, er det en klar helt i fortellingen, som får frem sider ved bygdetilværelsen som også innebærer troen, håpet og kjærligheten. Troen bygger riktignok på bygdas smale religiøse bevegelse, håpet ligger i et mer eller mindre forfallent småbruk og den store kjærligheten fikk som ung et barn med bygdas absolutte versting. Dette er trekk som i tillegg til språket gjør at boken klart kan sees i forbindelse med den skittenrealistiske retningen, hvor bygdemiljøet spiller en viktig rolle.

Idyllens ødeleggelse

Peter Jensen har som nevnt tematisert hvordan skittenrealismen i litteraturen kan sees på som en avromantisering av den norske bondekulturen. Kontrasten er stor mellom skittenrealismen og den eldre bygdelitterære tradisjonen som jeg har gitt et bilde av i forrige kapittel. Det er mulig å se det slik at den skittenrealistiske litteraturen bevisst gir et støt til den idylliseringen av den norske bygda som har vært en tradisjon i eldre norsk litteratur. En av hensiktene med

den skittenrealistiske litteraturen blir i så måte å sette bygdas verdier i et tristere og mer deprimerende lys, noe som passer bedre til dagens virkelighet på landet enn fokuset i de tidligere bygdeskildringene. Det kan derfor være snakk om en *reaksjon*. Den skittenrealistiske litteraturen fra 1990-tallet står i sin kontrast til tidligere bygdelitteratur som en reaksjon på den idylliserende fremstillingen av det å bo på en bondegård, på det å arbeide og på skildringene av mennesket og naturen som en harmonisk enhet. Med sitt “hardkokte”, observerende språk, synliggjøringen av det ekle og frastøtende i detaljene, fokuset på menneskers og steders forfall og ikke minst med bygda som bakgrunnsmiljø for disse scenarioene, fremstår skittenrealismen som den rake motsetningen til all idyll.

Trekker vi linjene fra Mikhail Bakhtins idyllkronotop til skittenrealismen, finner vi tilbake til den retningen innenfor litteraturen som Bakhtin kalte “Idyllens ødeleggelse”. Idyllen i seg selv er menneskenes reaksjon på en samtid uten idyll. Det er nettopp derfor det skrives om idyll. Slik Bakhtin definerer det, fant idyllens ødeleggelse sted for lenge siden. Idyllens ødeleggelse er av Bakhtin satt i sammenheng med kapitalismens inntog, mekaniseringen og industrialiseringen av arbeidet, og behovet for pengestyrte økonomi. Idyllens ødeleggelse sammenfaller med utviklingen på slutten av 1800-tallet, også innenfor norsk litteratur. Men samtidig vokste behovet for å fremheve de gode verdiene ved norsk bondekultur, som bondefortellingene til Bjørnson er et eksempel på. Allikevel kan ikke den realistiske bondelitteraturen som tar opp problemer med økonomi, maskiner eller odelsgutter som ikke vil ta over gården, måle seg med det absolutte forfallet som er å finne i enkelte skittenrealistiske tekster i dag. Skittenrealismen kan sees på som den absolutte ødeleggelse av idyllen. Det skal mye til for å beskrive en dystre situasjon på landsbygdas vegne enn i fremstillingen av “den betente blindtarmen”, nemlig i norsk skittenrealistisk samtidslitteratur. Nødvendigheten av en slik retning skal på ingen måte undervurderes, men det er helt tydelig at man med denne litteraturen har ønsket å nå dypt ned i det skitne og ofte uhørte som preger virkeligheten på bygda.

***Nyryddinga*. En ny idyll?**

Kontrasten er stor fra skittenrealistisk litteratur, som en type bygdeskildringer, til Løvåsens roman *Nyryddinga*. Den eneste som har pekt på denne vendingen i tema omkring den norske bygda fra 1990-tallet til i dag, er Marta Norheim i artikkelen “Dirty realism og ekte drit” (2005). Hun trekker linjene fra 1990-tallets skittenrealistiske litteratur, til det hun kaller “drit”, som viser møkka på bygda, men som ikke har den skittenrealistiske kvaliteten. I denne

kategorien mener hun blant annet Levi Henriksen og Olaug Nilsen befinner seg. Til slutt kommer hun til betegnelsen “rural livskvalitet” innenfor litteraturen, og det er i denne kategorien vi finner *Nyryddinga*.

Ifølge Norheim er skittenrealismen nærmest i ferd med å dø ut: “No [...] kan det verke som om denne kategorien har utspelt si rolle. Ja til og med nemninga verkar så utdatert at det var under sterk tvil eg brukte ho i tittelen – kven orkar å lese om dette i dag?” (Norheim 2005: 1). Dette er selvfølgelig satt litt på spissen; de fleste forfatterne som sies å tilhøre en skittenrealistisk tradisjon skriver fremdeles, og i mange tilfeller er litteraturen deres fremdeles like “skitten”. Jonny Halbergs *Tvillingen* (2006) er et godt eksempel på det. Men at det de siste årene har kommet en slags motreaksjon på den skitne beskrivelsen av bygda, har tydeligvis også Norheim sett antydninger til. Bygda fremstilles ikke lenger som et sted hvor ingen fornuftige mennesker vil bo, og hvor de som bor der representerer et samfunnslag som ikke gjør bygda forlokkende. *Nyryddinga* er den første og eneste boken Norheim nevner som setter rural livskvalitet på dagsordenen i det nye årtusenet. Oppfølgeren *Brakk* var da enda ikke utgitt, men den har også en naturlig plass her.

Det er ikke mange likheter mellom *Nyryddinga* og skittenrealistisk litteratur, annet enn det at de har landsbygda som bakgrunnsmiljø. Tematisk og språklig skiller de seg klart fra hverandre. Det som likevel kan sies å være en parallell, har med ordet *realisme* å gjøre, som jo er en del av betegnelsen skittenrealisme. For hvis den skittenrealistiske litteraturen er realistisk litteratur, kan ikke *Nyryddinga* kalles en idyllisk-realistisk litteratur? Jeg mener at på samme måte som idyllen naturlig nok har blitt utsatt for kritikk, kan den skittenrealistiske litteraturen også kritiseres for å være urealistisk i det at historiene kun fokuserer på det skitne og dystre, forfallet og elendigheten. De utelater i motsetning til idyllen det i historien som er positivt og oppløftende. De utelater de vakre og lyse detaljene, og i sin konstruksjon av virkeligheten retter forfatterne mest fokus mot det motløse og triste. Men betegnelsen realisme er anvendelig, og det er som nevnt mye som kan underbygge det, som for eksempel det observerende språket og de konkrete detaljene. Også i den skittenrealistiske litteraturen kan det forekomme enkelte gleder og fine stunder, uten at det bryter med stilen. Ser man på analysen av *Nyryddinga* i forhold til dette, finner man nettopp den samme konstruksjonen, men med positivt fortegn. I *Nyryddinga* legges det vekt på de fine, glade og håpefulle dagene på gården, med enkelte innslag av sorg og tunge tanker. Den realismen som skittenrealismen inneholder, mener jeg også kan gjelde for *Nyryddinga*. Forskjellen ligger i hvordan forfatterne bruker den til å gjelde noe positivt eller negativt.

Et av de viktigste eksemplene som kan forklare den positive og den negative vinklingen i henholdsvis skittenrealistisk litteratur og *Nyryddinga*, mener jeg ligger i hvordan man i de ulike romanene ser på det å drepe eller slakte et dyr. Kontrasten her er så stor fordi den kalde observerende tonen hos for eksempel Jonny Halberg gjør at det foregår et drap, mens den hverdagslige tonen hos Sigmund Løvåsen gjør slaktingen til noe nærmest frydefullt spennende, eller i det minste til noe hverdagslig og vanlig, som hører til innenfor gårdens egen økologiske syklus. Halberg forteller for eksempel på denne måten om hvordan den voksne sønnen på en forfallen gård skal gi et siste farvel til sine foreldre før han drar:

Han stanset ved hoggestabben, lempet sekken av og grep om skaftet på den rustne øksa. Eggen sto plantet djupt i treet og han måtte rykke og rugge flere ganger før den løsnet. Inne i skjulet fant han den grå tapen på redskapstavla. Han åpnet buret og bar kaninen bort til hoggestabben og dro ut tape, trykket kaninen ned i fordjupningen og slo tapen over den sprellende kroppen. Så førte han øksa bak kroppen med eggen snudd og drev den mot kaninen i en lang bue. Han traff den i hodet med flatsida. Kaninen sparket en gang. Det ene øyet spratt ut og ble hengende langs hoggestabben i en hvit tråd (Halberg 1992: 86).

Alt ved denne scenen vekker avsky hos leseren. For det første er det et kjæledyr som blir tatt livet av, for det andre er det meningsløsheten og brutaliteten i handlingen som gjør at det er snakk om drap eller mord heller enn slakt. Både i *Nyryddinga* og *Brakk* finner vi beskrevet et slakt. Beskrivelsene kan være like "skitne" som hos Halberg, men forskjellen ligger i omstendighetene og synet til fortelleren. Slaktet i *Nyryddinga* er kombinert med en enorm godhet for dyrene, og den kombinasjonen viser leseren at det er noe naturlig som foregår, ikke noe tilfeldig og brutalt. I *Nyryddinga* heter det:

Eg såg far med børsa og mor som heldt fast Nelson oppe på ein pall. Far ladde, men skaut ikkje. Klappa Nelson litt på hovudet. Det såg ut som om far prata. Han prata nok på sauespråk. Stakka da så sø'n, sa han kanskje. Eller: Huff da så fælt da prillen. Han visste kva han skulle seie for å trøyste, far.

Så retta han seg opp og peikte børsa mot hovudet på Nelson før det small (s. 123).

Siden følger de mer skitne detaljene, med blod tarmer og løse klover. Men slaktet er allerede utført med omsorg og kjærlighet, og det utgjør den største forskjellen i de to skildringene til henholdsvis Halberg og Løvåsen. Hvordan *Nyryddinga* tar avstand fra en skittenrealistisk samfunnsskildring, ligger mye i nettopp slike elementer av idyll; tilstedeværelsen av familiesamhold, arbeidskjærlighet og et sterkt vennskap mellom unge mennesker. *Nyryddinga* er skildringen av en lykkelig barndom. Der skittenrealismen som regel viser det pessimistiske synet på bygda, finner man i *Nyryddinga* de positive skildringene av samme sak.

Marta Norheim og flere andre anmeldere har som nevnt funnet flere paralleller til eldre litteratur enn skittenrealismen når de har lest *Nyryddinga*, og de har også bemerket hvordan romanen skiller seg ut i det litterære landskapet i dag, der den skittenrealistiske retningen har dominert blant bygdeskildringene. Norheim skriver at det finnes likheter til Bjørnsons bondefortellinger i *Nyryddinga*, og skriver videre:

Eg må vedgå at eg lenge venta på at det skulle skje noko fælt i løpet av handlinga: at byggedyret skulle syne seg i all sin velde, eller at mørke løyndomar om incest eller mishandling skulle avslørast. Eller at far døydde i det minste. Men nei, *Nyryddinga* er rett og slett ei bok om ei harmonisk oppvekst i ein trygg familie på ein vakker gard. Det finst ting å uroe seg for, men ikkje verre enn at ein greier å glede seg over livet og finne på fine og meningsfulle ting å drive på med kvar dag, anten ein er barn eller vaksen. Lenger vekk frå det mentale og fysiske universet som heiter dirty realism, går det knapt an å kome (Norheim 2005: 6).

Det er dette synet på utviklingen i bygdelitteraturen jeg har lagt til grunn for store deler av denne analysen. Som både Marta Norheim og andre anmeldere har vært inne på, er det mer sammenligningsgrunnlag å finne i den eldre bygdelitteraturen når det gjelder *Nyryddinga*. Arven fra Bjørnsons bondefortellinger, Hamsuns *Markens grøde* og Vesaas' *Det store spelet* er tydelig til stede, og gir klare assosiasjoner når det kommer til tematikk og formidlingen av positive verdier fra landet. Elementer av idyll kan sies å være det som går igjen i den tradisjonelle bondelitteraturen, og som igjen er kommet til uttrykk gjennom Løvåsens romaner, i motsetning til den skittenrealistiske litteraturen, som representerer en anti-idyllisk litterær retning.

Spørsmålet er om *Nyryddinga* bare følger opp en bevegelse av tradisjonell bondelitteratur, som priser bonden og hans arbeid, eller om romanen også tilfører sjangeren noe nytt. Kanskje er *Nyryddinga* en reaksjon på skittenrealismen, en viktig kontrast til den, som nyanserer og utvider perspektivet på menneskets plass i tilværelsen, og ikke minst på at mennesket er en del av en økologisk helhet som det verken kan eller bør fri seg fra. Det at *Nyryddinga* har blitt skrevet i en tid hvor bygdelitteraturen er dominert av skittenrealisme, kan i seg selv være noe nytt. Den tradisjonelle bygdelitteraturen til Bjørnson, Hamsun og Vesaas ble skrevet som reaksjoner på en tid som innførte nye verdier til samfunnet, som kapitalisme, industri og pengeøkonomi. I disse forfatternes bondeskildringer ligger derfor mye av de gamle verdiene som tilhørte en tid før deres egen. Disse gamle verdiene kan på mange måter sies å være infiltrert også i *Nyryddinga*, men verdiene peker mer fremover enn bakover. Det er ikke nødvendigvis slik at boken formidler verdier som motarbeider samtiden og ønsker seg tilbake til en forgangen tid. Boken formidler heller en stille reaksjon på en oppfatning av samtidens

bygdekultur som blir presentert blant annet i den skittenrealistiske litteraturen. *Nyryddinga* kan sees på som en reaksjon på den negative oppfatningen av bygda og bonden.

Men er det slik at det kun er barnets synsvinkel som utgjør forskjellen mellom *Nyryddinga* og den skittenrealistiske litteraturen? Et annet spørsmål er om Løvåsens bok om den modne unge mannen på landet ville handlet om det tomme livet til en som ikke visste hva han skulle bruke livet sitt til. Svaret må bli nei. Geir blir den unge mannen i *Brakk*, som bor på landet. Han vet hva han vil og han vil fremdeles bli bonde. At dette er de samme verdiene som i eldre litteratur, minner oss om en tradisjon og kulturarv som kanskje kan fortsette å leve til tross for den tekniske og urbaniserte verden vi lever i, og til tross for forfallet og fraflyttingen som også er en del av dagens virkelighet på bygda.

Avslutning

I en bevegelse fra de små detaljene til de store linjene i *Nyryddinga*, har denne oppgaven hatt som mål å diskutere romanens forhold til en litterær idyll i et nåtidsperspektiv. Kan man kalle en roman i dag for idyllisk, og hvilke problemer og forutsetninger innebærer det? *Nyryddinga* er en samtidsroman som gir grunnlag for en slik diskusjon. Min gjennomgang av *Nyryddinga* åpner for å si at det finnes en moderne idyll som skiller seg fra den tradisjonelle ved at den ikke står i motsetning til en realistisk virkelighetsoppfatning i litteraturen, men også innebærer nettopp en form for realisme. Denne moderne idyllen er heller ikke en reaksjon på en kapitalistisk samtid og et forsøk på å rekonstruere en tapt fortid, men kan heller sees som et motbilde til det negative fokuset på landet, bygda og bonden som finnes i norsk samtidslitteratur i dag.

Nyryddinga viser i sin tematikk hvordan bondens yrke kan fungere som fremtidshåp for en ung gutt – Geir. I den første delen av analysen ligger selve grunnlaget for den idyllen som er til stede i *Nyryddinga*, nemlig barnet. Barnet forteller historien til leseren, og formidler dermed sitt syn på verden. Barnet i *Nyryddinga* er et premiss for den eksisterende idyllen. Det er ikke vanlig i dag at en voksen person har en så liten del av verden å forholde seg til som det Geir har. En voksen Geir hadde måttet forholde seg til et samfunn styrt av økonomiske, politiske og praktiske valg. Den elleveårige Geir har en mye mindre verden å forholde seg til, bestående av en familie, en gård, sauer, en god venn og en lykkelig forelskelse. I denne lille verden treffer han sine egne valg, og han må kjempe for å beholde troen på at verden skal fortsette slik for ham, noe han på de fleste områder klarer. Spørsmålet om det er en sannsynlig eller en upålitelig forteller vi har med å gjøre når barnet i romanen henvender seg til en voksen leser, problematiserer fortellersituasjonen i *Nyryddinga*, og jeg har vist hvordan det nødvendigvis må stå en voksen forfatterinstans bak barnets fortelling. Formidlingen i *Nyryddinga* innehar dermed tre viktige ledd, nemlig forfatterperson, forteller og leserperson, som jeg har analysert ved hjelp av Morten Nøjgaards begreper. Forfatterperson og leserperson er begge voksne instanser i formidlingen, der forfatterpersonen regisserer og velger ut scener, tanker og følelser, samt både et poetisk og naivt språk, mens leserpersonen må kunne godta dette budskapet, og være i stand til å forstå humor, ironi og lek som forfatterpersonen formidler. Midt imellom står selve historien, teksten, formidlet gjennom en elleve år gammel gutt. Hele historien er tilpasset hans forståelseshorisont og perspektiv, som igjen den voksne leseren må kunne godta som realistisk. Det er dette som er forutsetningen for den idylliske kronotopen som jeg mener er til stede i denne romanen.

Mikhail Bakhtins teori om idyllkronotopen har stått som grunnleggende utgangspunkt for hele den tematiske analysen av *Nyryddinga*. Tid og rom sett som en enhet gir mening i Geirs verden, som består av gården og tiden fremover og bakover i en rekke av slektsledd. Bakhtin har satt ord på det mest essensielle ved en idyll, og som utgangspunkt for en hvilken som helst roman er de punktene han setter opp, nyttige retningslinjer. Mange ulike typer romaner kan sies å inneha elementer av idyll. Men ikke alle romaner passer så godt til beskrivelsen av idyllen som *Nyryddinga*. Arbeidet, kjærligheten og familien er viktige elementer for den rene idyll, i tillegg til forholdet mellom menneske og natur og de store syklusene som går igjen i alle menneskenes liv. I *Nyryddinga* er det arbeidsidyllen som står sterkest, etterfulgt av familie- og kjærlighetsidyllen. Arbeidet er spesielt viktig i denne romanen, fordi det danner grunnlaget for menneskenes trivsel på gården. Det er også mot arbeidsidyllen vi finner den største trusselen, i det at fars sykdom truer med nedlegging av driften. Det jeg mener opprettholder idyllen helt til romanens siste slutt, er Geirs umistelige tro på at ting skal ordne seg til det beste, med stor hjelp fra vennen Finn, som oppmuntrer og er forståelsesfull og tilbyr hjelp hvis noe skulle gå galt. Hvordan de ulike idyllene i Bakhtins teori, arbeidsidyll, familieidyll og kjærlighetsidyll fremtrer i *Nyryddinga*, underbygger dermed påstanden om at en idyll er mulig, også i en samtidsroman. Det er noe urbilledlig og opprinnelig i det å jobbe med jorda og leve i et tett avhengighetsforhold mellom natur og menneske, som i *Nyryddinga* fremstilles som skjørt, men allikevel ekte. Idyllen hviler på barnets begrensede perspektiv, men inneholder også det naturbildet av arbeidende bønder hvor sansene åpnes for syn og lukter av jord og nyfelte trær. Den rurale og fysiske naturopplevelsen som beskrives i begge av Løvåsens romaner, henspiller på en idyll som ikke bare tilhører barnet, men som har en lang tradisjon innenfor norsk litteratur. Som et fenomen i dag må derfor også *Nyryddinga* sees i et større perspektiv.

Den litterære konteksten speiler en tradisjon og reaksjon i form av idyll og anti-idyll som viser hvordan *Nyryddinga* spiller inn i et litterært mangfold. Spesielt viktig i min sammenheng har vært hvordan den norske litteraturen har fokusert på bygda og bonden. Bonden har siden nasjonsbyggingen på 1800-tallet vært et symbol for særnorske verdier, og litteraturen har siden den gang formidlet sider ved bondens liv og virke. *Nyryddinga* ble bejublet med referanser til tidligere litteratur; Løvåsen følger i fotsporene til store forfattere som Bjørnson, Hamsun og Vesaas. De strålende kritikkene viser at det tradisjonelle blir satt pris på midt oppi det litterære fokuset på populisme, urbanisme, metafiksjon og senmodernitet. Dette er i stort perspektiv et uttrykk for en ny idyll i en tid hvor nettopp idyllen lenge har vært bannlyst. “En barnebok for voksne” ble *Nyryddinga* kalt i anmeldelsen til

Bergens Tidene, noe som kan peke mot at idyllen er noe som hører barnebøker til, noe vi ikke lenger finner i litteratur for voksne. Kritikerne viser hovedsaklig til andre tiders litteratur eller litteratur for barn når de skal beskrive *Nyryddinga*. Det å peke på hvordan *Nyryddinga* skiller seg ut i dagens mangfold av skjønnlitteratur viser i min oppgave idyllens funksjon i litteraturen. Den idylliske linjen av tekster ble i denne oppgaven representert av Bjørnsons Bondefortellinger, Hamsuns *Markens grøde* og Tarjei Vesaas' *Det store spelet*, samt en kortere bemerkning om forfattere som Aanrud, Garborg, Tvedt, Løland og Duun. Dette er forfattere med fortellinger som alle inneholder visse idylliske motiv. Her har jeg trukket frem både paralleller og kontraster til *Nyryddinga*.

I et motsetningsforhold til tradisjonslitteraturen om bonden og idyllen har jeg sett på 1990-tallets skittenrealisme i norsk sammenheng – “kulturens betændte blindtarm” – som den har blitt kalt. Her er anti-idyllen representert i litteraturen, med sine observerende, realistiske betraktninger om landsbygdenes grums og forfall. Karakterene i den skittenrealistiske litteraturen har i motsetning til i den tradisjonelle litteraturen og *Nyryddinga* ikke noe fremtidshåp, og stagnerer dermed i sitt eget forfall. Ved å trekke en slik linje i den norske litteraturen, har jeg forsøkt å tydeliggjøre *Nyryddingas* plass i en litterær sammenheng. Konteksten rundt verket har i denne oppgaven vært en vesentlig del av tolkningen av temaet i romanen, fordi det forsterker og underbygger påstanden om en idyll i verket.

Selve tittelen på romanen kan si noe om hvordan boken skiller seg ut i samtidslitteraturens fokus på bygda. Tittelen *Nyryddinga* bærer i seg et løfte om håp. Det er en tittel om arbeid, om hvordan et nytt stykke jord blir bearbeidet av menneskets hånd. Samtidig bærer ordet i seg nytt liv. Det som før har ligget urørt og vilt, blir ryddet og tatt hånd om, og skapt om til noe livgivende for menneskene. Gjennom hardt arbeid fødes nytt liv. Men i teksten er nyryddinga også en del av barnets lek. Barnet Geir og hans bestevenn Finn lager seg en nyrydding i skogen hvor deres fantasigård vokser frem, “mønstergarden”. Tittelen kan dermed også være et uttrykk for barnets fremtidsdrøm. Geir skal rydde ny vei frem til målet dersom det skulle dukke opp hindringer underveis. I leken virker det enkelt, men det er kanskje ikke like lett i virkeligheten.

Det sentrale problemet i denne analysen er nok forholdet mellom idyll og en realistisk virkelighet. Ikke bare på grunn av åpenbare forskjeller, men også fordi de allmenne oppfatningene omkring begrepene har gjort dem til uforenelige motsetninger, og det å legitimere en forening av to så motsetningsfylte begreper er problematisk. Likevel er det enkelte teoretikere som har berørt dette temaet, blant annet Terry Gifford i boken *Pastoral*. Han skriver om pastoralen: “That the pastoral has become not only a ‘contested term’, but a

deeply suspect one, is the cultural position in which we find ourselves” (Gifford 1999: 147). Det er dette Russel Jacoby også er inne på med sitt fokus på utopien i et samfunnsanalytisk lys. I sin analyse av idyllen i Hamsuns *Markens grøde* gikk Per Thomas Andersen inn på utopien i verket. I forbindelse med *Markens grøde* er dette et vesentlig aspekt fordi *Markens grøde* ber om nettopp en slik lesning. Alle de mytiske og bibelske referansene i verket forteller om en verden som ikke finnes, men som er fullkommen i seg selv. I *Markens grøde* er det grunn til å se idyllen og utopien i forbindelse med hverandre, nettopp fordi det er begreper som betydningsmessig inneholder en distanse til virkeligheten. Drømmen eller troen på et godt og lykkelig samfunn, som både utopien og idyllen bygger på, er i dag begge stemplet med et negativt fortegn. Russell Jacoby har skrevet boken *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy* (1999) hvor han blant annet diskuterer utopiens fall i det tyvende århundre. Beskrivelsen til Jacoby av hvordan vi i dag ser på utopien, mener jeg også kan gjelde for idyllen. Jacoby viser hvor lite vi har til overs for utopien i vårt samfunn, med eksempler fra det tyske verket *Das Ende der politischen Utopie?* (1990):

In the twentieth century utopia has had bad press, often for good reasons. The traditional criticism that utopias lack any pertinence has not abated. If anything, it has intensified. “In everyday language the adjective ‘utopian’ means mainly ‘over-the-top’, ‘unrealistic’ and ‘eccentric’”. To call individuals utopian suggests they possess no sense of reality; their projects or ideas must fail for ignoring the concrete possibilities (Jacoby 1999: 166).

Et av argumentene Jacoby fremlegger om hvorfor begrepet er blitt så svertet, er de mange krigene i det forrige århundre. Etter andre verdenskrig har utopien blitt forbundet med krig og vold, og mennesker som ønsker makt og som utøver sin makt slik at det gode snus til det vonde. Jacobys innvending er at “More blood has been shed in the twentieth century on behalf of bureaucratic calculation, racial purity, ethnic solidarity, nationalism, religious sectarianism and revenge than utopia” (ibid 167). Problemet er nok at man mener det har ligget en utopisk drøm som grunnlag for alle disse politiske motivene. Til tross for sin innvending skriver Jacoby “Nevertheless, conventional wisdom links utopia and violence. [...] The notion that utopians are violent and that realists are benign belongs to the mythology of our time” (ibid 169). Den skepsisen som rammer utopien, kommer realistene til gode. I dag er nesten alle blitt realister, ifølge Jacoby, fordi realisme er det eneste vi lærer om. Utopien er død og tatt farvel med. “Yet the most compelling arguments for utopianism do not suffice today. [...] If not murderous, utopianism seems unfashionable, impractical and pointless. Its sources in imagination and hope have withered” (ibid 179).

I litteraturen har det fungert på samme måte som med utopien i samfunnsfagene, politikk og andre disipliner: utopien hører fortiden til, og den kan anses som død. Idyllen og utopien er umoderne og har på et vis gått ut på dato. Hvis noe blir kalt idyllisk, eller utopisk, tar man for gitt at det er noe negativt. Bruker man betegnelsen “idyllisk” om en bok i en anmeldelse, så er det for å fortelle leseren at verket er naivt, ukritisk og urealistisk. Som Jacoby påpeker: “If the nineteenth century gave rise to utopias, the twentieth century spurred anti-utopias” (ibid 155). Også her har vi en tradisjon og en reaksjon. Skittenrealismen i litteraturen er realismens og anti-utopiens beskrivelse av bygda i Norge. Det er dette vi i dag kan godta fordi det ikke bryter med vår oppfatning av virkeligheten og fordi det ikke fremmer noe positivt om noe som kanskje ikke er det.

Men kan ikke begrepene idyll og utopi representere noe positivt og oppløftende i vår samtid? Bryan S. Turner skriver om den tyske sosiologen Karl Mannheim i forordet til Mannheims bok *Ideology and Utopia*:

He can contemplate the disappearance of ideology without difficulty, but the disappearance of Utopia “would mean that human nature and human development would take a totally new character”. [...] Without Utopian hope, human beings become alienated from human nature; they become thinglike. Without ideals, human beings are then subordinated to their animal impulses (Mannheim 1999: xlviii).

Denne betydningen som utopien tillegges, sier noe om viktigheten av levende utopier i ethvert samfunn og hos ethvert menneskelig individ. Det er dette Jacoby også er inne på når han avslutter boken sin med denne konklusjonen: “Yet in an era of political resignation and fatigue the utopian spirit remains more necessary than ever. It evokes neither prisons nor programs, but an idea of human solidarity and happiness” (Jacoby 1999: 181). Mangelen på utopi eller idyll fremkaller nettopp begjæret etter noe vakkert og rent. Slik litteraturen på mange måter gjenspeiler den verden vi lever i, beskriver den viktige behov og reaksjoner hos mennesket. I så fall er det rom for paralleller til den realistiske og ofte deprimerende samtidslitteraturen.

I *Nyryddinga* er det ikke en utopisk tilstand vi har med å gjøre, den kan heller sies å være et barns høyst reelle virkelighetsoppfatning. Vi har å gjøre med et positivt bilde på en virkelighet som i dag ofte blir negativt fremstilt. I motsetning til *Markens grøde* er det ikke en perfekt og heroisk skildring av landbruket vi finner i *Nyryddinga*, men en positiv og sannsynlig historie om en bygd vi i den senere tiden særlig har fått belyst fra et skittenrealistisk synspunkt. Den positive skildringen kan, i lys av Jacobys tro på utopien, være med på legitimere den nye idyllen med innslag av både idyll og realistisk virkelighetsskildring i ett og samme litterære verk.

Litteraturliste:

Primærlitteratur

- Løvåsen, Sigmund. 2004. [2003]. *Nyryddinga*. Samlaget, Oslo

Andre skjønnlitterære verk

- Andreassen, Kyrre. 2000. [1997]. *Det er her du har venna dine*. Gyldendal, Trondheim
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1904. [1859-60]. *En glad gut*. I: *Fortællinger*. Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag, København og Kristiania
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1904. [1857]. *Synnøve Solbakken*. I: *Fortællinger*. Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag, København og Kristiania
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1904. [1858]. *Arne*. I: *Fortællinger*. Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag, København og Kristiania
- Halberg, Jonny. 2001. [1989]. *Overgang til tertiær*. Kolon forlag, Oslo
- Halberg, Jonny. 2001. [1992]. *Gå under*. Kolon forlag, Oslo
- Halberg, Jonny. 1996. *Trass*. Kolon forlag, Oslo
- Halberg, Jonny. 2005. [2004]. *Gå til fjellet*. Kolon forlag, Oslo
- Henriksen, Levi. 2005. [2004]. *Snø vil falle over snø som har falt*. Gyldendal, Oslo
- Hamsun, Knut. 1972. [1917]. *Markens grøde*. Den norske bokklubben, Stavanger
- Løvåsen, Sigmund. 2004. *Daga*. Samlaget, Oslo
- Løvåsen, Sigmund. 2006. *Brakk*. Samlaget, Oslo
- Vesaas, Tarjei. 1997. [1934]. *Det store spelet*. Aschehoug, Oslo

Anmeldelser

Bentzrud, Inger. "Nyryddinga" I: *Dagbladet*, 10.11. 2003, [utskriftsdato: 02. 09. 2006]
<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/11/10/383063.html>

Eik, Espen A. "Kjærlighet, død og gårdsdrift" I: *Filologen* nr. 2, 2004

Granlund, Merete Røsvik. "Trist på landet" I: *Dag og Tid*, 28. 01. 06, [utskriftsdato: 02. 09. 2006] <http://www.dagotid.no/nyhet.cfm?nyhetid=596>

Nilsen, Lars Helge. "En riktig barnebok for voksne" I: *Bergens Tidene*, 09. sep. 2003, [utskriftsdato: 11. 12. 2006]
<http://www.bt.no/kultur/litteratur/article67426.ece?service=print>

Norheim, Marta. "Nyryddinga" I: *Kulturnytt*, NRK P2, 22. desember 2003, [utskriftsdato: 02. 09. 2006] <http://nrk.no/redskap/utskriftsvennlig/3377326.html>

Tornes, Tonje. "Jobbe seg bort fra sorgen" I: *Vårt Land*, 18. januar 2006, [utskriftsdato: 11.12. 2006]
<http://www.vl.no/apps/pbcs.dll/artikkel?Dato=20060118&Kategori=BOKER&Lopenr>

Teori

- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget, Oslo
- Andersen, Per Thomas. 2006. "Innledning" og "Sellanrå. Stedsmonogami" I: *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipul*. Universitetsforlaget, Oslo
- Arné, Elisabeth og Britt Tellgren. 2006. *Barns syn på vuxna – att komma nära barns perspektiv*. Studentlitteratur, Lund
- Bache-Wiig, Harald. 1996. "Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen" I: *Norsk barnelitteratur – lek på alvor: Glimt gjennom hundre år*. Cappelen akademisk forlag, Landslaget for norskundervisning, Oslo
- Bakhtin, Michail. 1997 [1990]. "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen" I: *Det dialogiska ordet*. Oversatt av Johan Öberg. Antropos, Uddevalla
- Barthes, Roland. 1980. "Virkelighetseffekten" I: *Basar*. Oversatt av Karin Gundersen. Cappelen J. W. Forlag A/S, Oslo
- Beyer, Edvard. 1975. *Norges litteraturhistorie. Fra Ibsen til Garborg*. Bind 4. og *Mellomkrigstid*. Bind 5. J. W. Cappelen forlag A.S, Oslo
- Brandes, Georg. 1963 [1870]. "'Det uendeligt smaa' og 'det uendeligt store' i Poesien" I: *Essays*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.S., København
- Buford, Bill. 1983. "Editorial" I: *Granta. Dirty Realism*. Lindonprint Typesetters, Cambridge
- Bull, Francis. 1963. *Norges Litteraturhistorie. Fra februarrevolusjonen til første verdenskrig*. H. Aschehoug & co, Oslo
- Bøe, Jan Bjarne. 1998. "Økonomiske og materielle forhold – et historisk perspektiv" I: *Barn og miljø. Om barns oppvekstvilkår i det senmoderne samfunnet*. Red. Einar M. Skaalvik og Øyvind Kello. Tano Aschehoug, Otta
- Cunningham, Hugh. 1996 [1995]. *Barn og barndom fra middelalder til moderne tid*. Org tittel: *Children and Childhood in Western Society since 1500*. Oversatt av Kari Marie Thorbjørnsen. Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Eco, Umberto. 1981. "Læserens rolle" I: *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Av Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.), oversatt av Michel Olsen. Borgen, København

- Feilberg, Julie, Bente Hagtvet, Lars Smith, Harald Martinsen, Hanne Gram Simonsen, Per Egil Mjaavatn og Stephen von Tetzchner. 1988. *Barns språk*. Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. Routledge, London
- Gulliksen, Geir. 1996. "Gå under for å gå over: I litteraturen" I: *Virkelighet og andre essays*. Forlaget oktober, Oslo.
- Hallberg, Peter. 1962. "Harmonisk realism. En studie i Hans Aanruds bondeberättelser" I: *Edda*, 1962/bind LXII. Red Kåre Foss og Edvard Beyer. Universitetsforlaget, Oslo
- Hverven, Tom Egil. 1999. *Å lese etter familien. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*. Tiden Norsk Forlag A/S, Oslo
- Høigård, Anne. 2006. *Barns språkutvikling*. Universitetsforlaget, Oslo
- Høystad, Ole M. 1980. "Bygdeverdiar i 'Det store spelet' av Tarjei Vesaas" I: *Syn og Segn* 1980, hefte 8, bind 86. Det Norske Samlaget, Oslo
- Imerslund, Knut. 2001. "Harmonisk realisme? Om Hans Aanruds fortellinger" I: *Norsk Litterær Årbok* 2001, red. Hans H. Skei og Einar Vannebo. Det norske samlaget, Norway/Gjøvik
- Iser, Wolfgang. 1981. "Tekstens apelstruktur" I: *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Av Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.), oversatt av Gunver Kelstrup. Borgen, København
- Jacoby, Russel. 1999. "Retail Sanity and Wholesale Madness" I: *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. Basic Books, New York
- Jensen, Peter. "Kulturens betændte blindtarm – et samtidslitterært perspektiv på den norske landsbygd" I: *Filologen* 2/2004
- Krogh Hansen, Per. 2001. "... i en eim av HB og sur rullings... En litterær turists ferieberetning fra de norske randområder". I: *Vagant* 2/3 del 1.
- Krogh Hansen, Per. 2005. "Recent Norwegian Realism Bites the Dirt" I: *Nordisk litteratur/Nordic Literature*, red Jogvan Isaksen. Nordisk Ministerråd, Århus
- Kundøe, Mette. 1974 [1972]. *Barnesprog*. Gjellerups forlag, København
- Lothe, Jacob. 1994. *Fiksjon og film*. Universitetsforlaget AS, Oslo
- Mannheim, Karl. 1991. [1936] "Preface to the new edition", skrevet av Bryan S. Turner. I: *Ideology and Utopia*. Routledge, London and New York
- Mjør, I., Birkeland, T. & Risa, G. "Kap. 6: Rim og reglar, songar og dikt" I: *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Cappelen Akademisk forlag/Landslaget for norskundervisning (LNU)

- Mæhle, Leif. 1967. "Tre kapittel om Tarjei Vesaas" (bla "Bufast i livet") I: *Frå bygda til verda*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Norheim, Marta. 2005. "Dirty realism og ekte drit" I: *Syn og segn* 2/2006 [utskriftsdato: 09. 03. 2006] <http://www.synogsegn.no/text.cfm?ID=1-49>
- Nøjgaard, Morten. 1995 [1993]. *Det litterære verk*. Odense universitetsforlag, Odense
- Nøjgaard, Morten. 1979. *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse*. Odense universitetsforlag, Odense
- Rottem, Øystein. 1998. *Norsk litteraturhistorie. Vår egen tid 1980-1998*. J. W. Cappelens forlag A.S, Oslo
- Rottem, Øystein. 2002. "Markens grøde. 'Agrarisk oppbyggelsesbog' eller syndefallsberetning" I: *Hamsun og fantasiens triumf*. Gyldendal, Oslo
- Sagberg, Sturla og Kjetil Steinsholt. 2003. *Barnet. Konstruksjoner av barn og barndom*. Universitetsforlaget, Oslo
- Skjønnsberg, Kari. 1972. *Kjønnsroller, miljø og sosial lagdeling i barnelitteraturen*. Universitetsforlaget, Oslo
- Storfjell, Troy. 2003. "Samene i Markens grødes kartlegging av en (umulig) idyll" I: *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse, 2003*. "Tid og rom i Hamsuns prosa". Hamsun-Selskapet, Hamarøy
- Svensen, Åsfrid. 2001. *Å bygge en verden av ord*. Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS
- Thesen, Rolv. 1953. *Diktaren og bygda. Ætt og arv*. H. Aschehoug & co, Oslo
- Thesen, Rolv. 1956. *Diktaren og bygda. Storfolk og bonde*. H. Aschehoug & co, Oslo
- Winsnes, A. H. 1961. *Norges litteratur. Fra 1880-årene til første verdenskrig*. H. Aschehoug & co, Oslo
- Øyslebø, Olaf. 1982. *Bjørnsons "bondefortellinger". Kulturhistorie eller allmenn-menneskelig diktning?* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Oppslagsverk:

- Aschehougs konversasjonsleksikon. 1979. Bind 9, side 649
- Litteraturvitenskapelig leksikon. 2000. Jacob Lothe et al., side 108 og 135